Revista de cine

Diciembre 2003 - 9€

NOSFERATU

44-45

AKIRA KUROSAVA

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: Alfred Hitchcock en Inglaterra. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

AA. VV.

Akira Kurosawa [Núms. 44 y 45]

Nosferatu - 44

ePub r1.0
Titivillus 08.07.17

Título original: *Akira Kurosawa*
AA. VV., 2003
Traducción: Bitez
Fuentes iconográficas: Carlos Aguilar, Album y Donostia Kultura

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

Compromiso con el humanismo

El cine de Akira Kurosawa

José Enrique Monterde

Zinegile gutxi dago Kurosawa bezala joan den XX, Mendean beren herialdeak hainbeste asaldura eta transformazio josaten ikusi duenik. Aldaketa bizdor horien guztien behaketat betiko arrastoa utzi dute bere lanean, bere film historikoetan nahiz graiko gaien inguruan egin dituen pelikuletan.

Vivir

Más allá de la obviedad de que todo film nace en una circunstancia histórica, de tal forma que incluso por reducción al absurdo el producto más escapista no deja de ser un testimonio de su tiempo, cabe plantearse la manera en que a lo largo de la amplia trayectoria de un cineasta consagrado como Akira Kurosawa podemos encontrar el reflejo —por indirecto que sea— de la contemporánea realidad histórica de su país. Por supuesto que las formas de ese reflejo pueden ser variadas, ya que no sólo se trata de localizar aquellos momentos con voluntad testimonial inmediata, sino rastrear en qué medida esa realidad se inmiscuye incluso más allá de la voluntad de su autor, hasta en los resquicios

aparentemente más resguardados de su filmografía. Por ello, no basta con volver a insistir en las diferencias entre los *gendai-jeki* y los *jidai-geki*, entre los filmes de ambiente contemporáneo y aquellos que se inscriben en un marco cronológico más o menos alejado (¿histórico?), para simplificar su respectivo valor testimonial.

Quede claro, pues, que el interés como reflejo de la sociedad contemporánea puede plantearse tanto desde la dimensión llamemos «histórica» como desde el abordaje de cualquier asunto «de actualidad». Por otra parte, también cabe matizar los diversos aspectos de esa realidad contemporánea que puedan interesar en primer grado al cineasta o que pueden penetrar en su obra, aunque sólo fuese por lo que podríamos llamar «ósmosis social». Y desde luego, tampoco deberá sernos ajena la sensibilidad con la que el cineasta —en este caso Kurosawa— asume ese valor de reflejo y que se corresponderá con actitudes tan diversas como las que van desde la intervención militante en la coyuntura inmediata hasta la inscripción de la reflexión sobre el presente en una filosofía de la vida o una personal concepción del mundo, pasando sin duda por la mera constatación (¿documental?) de la realidad, la denuncia de aquellas circunstancias que lastran el presente o incluso su ocultamiento, cuando no edulcoración.

Recordemos unas palabras pronunciadas por Kurosawa a principios de los años cincuenta, la época en que comenzó su prestigio internacional: «*El cine debe reflejar su tiempo, ser comprendido por sus contemporáneos*»[1]. En esos mismos momentos, con motivo del éxito de **Rashomon** (1950) en la Mostra de Venecia, el cineasta declaró que hubiera preferido ver coronar por el éxito un film «*reflejando mejor la vida contemporánea del Japón*», según indicaba Georges Sadoul. Parece pues razonable lanzar la sencilla pregunta que motiva estas líneas: ¿qué presencia tiene la historia del Japón contemporáneo en la obra fílmica de Akira Kurosawa? Pregunta tal vez sencilla, pero de respuesta —como veremos— algo más compleja.

La trayectoria creativa de Kurosawa se inscribe entre los primeros años cuarenta y la década de los noventa, lo cual significa un periodo amplio, pero sobre todo extraordinariamente pregnante de la historia de su país. Vamos, pues, desde la plenitud de la guerra imperialista —en el marco de la II Guerra Mundial— durante

la que dirigió su primera película, **La leyenda del gran judo** (1943), hasta la constatación del declive de un modelo de expansión económica que ha asolado al Japón de los años noventa. Entre medio podemos contar nada menos que la crucial experiencia de un apocalipsis nuclear, una dura y crucial derrota militar, un periodo de ocupación extranjera, una reconstrucción económica y moral aceleradas, una adaptación a las formas políticas y sociales «occidentales» en compleja convivencia con las formas y costumbres tradicionales, un despegue económico casi incomparable que conduce a una nueva forma de expansionismo internacional, etc. Pocas veces un cineasta ha podido contemplar a su alrededor un hundimiento nacional de semejante hondura y una transformación tan vertiginosa hacia un cierto éxito; y desde luego, ninguno de los «clásicos» del cine japonés (Mizoguchi, Ozu, Kinugasa, Naruse, etc.) tuvieron ocasión de ser testigos de semejante proceso: Kurosawa sí. ¿Hasta qué punto se manifiesta todo eso en su filmografía?

Tras sus experiencias como guionista y sobre todo ayudante de dirección —especialmente al lado de Kajiro Yamamoto—, Kurosawa debutó con **La leyenda del gran judo**, un film digamos «histórico»[2], en cuanto que transcurre hacia 1882, todavía en época Meiji, y en el que no parece encontrarse ningún rastro de las graves circunstancias por las que pasaba un Japón en plena guerra. En realidad, según la sinopsis argumental del film, parecería que nos encontrábamos con un antecedente de cualquier **Karate Kid** (*Karate Kid*; John G. Avildsen, 1984) —con más lirismo y autenticidad, sin duda— en esta historia de la iniciación y consolidación en el judo del joven Sugata Sanshiro.

La leyenda del gran judo

Todo lo más, algunos exégetas han planteado una lectura

metafórica sobre el enfrentamiento entre dos concepciones de las artes marciales —*jiu-jitsu* versus judo— como una vertiente más de la oposición entre lo antiguo y lo moderno que sin duda caracterizó ese periodo Meiji. Desde una cierta perspectiva, esa mirada hacia un pasado reciente podría entenderse —tan ambiguamente como ocurre con los coetáneos «caligrafistas» italianos— bien como una forma de escapismo respecto al incómodo presente, bien como un voluntario apartarse de un cine propagandístico y militante en favor del imperialismo vigente en el Japón bélico.

Sin embargo, la continuación que significó **La nueva leyenda del gran judo** (1945) pareció lo suficiente excedida en su espíritu xenófobo —disculpado por Aldo Tassone[3] en favor de su tono irónico— como para ser confiscada por los ocupantes norteamericanos. Entre medio, antes del final de la guerra, todavía Kurosawa presentó otro film **La más bella** (1944); en este caso el tema era abiertamente «contemporáneo», al centrarse en las jóvenes voluntarias trabajadoras en la Nippon Kogaku, una fábrica de lentes de precisión para el ejército. Cuando el propio Kurosawa alude en su autobiografía a un estilo «semidocumental» y explica que el tema de la película era «*el autosacrificio por el propio país*» parece situarnos —ahora sí— ante un típico film de propaganda bélica, en la vertiente de la exaltación del esfuerzo de guerra de la retaguardia. Pero además del militarismo nacionalista, la película parece asumir sin problemas una concepción netamente paternalista de las relaciones entre el director de la fábrica y sus estajanovistas empleadas[4].

La más bella

En realidad, con la excepción de su truncada presencia al frente de la parte japonesa de **Tora! Tora! Tora!** (*Tora! Tora! Tora!*, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, 1970), Kurosawa no ha «escenificado» la Guerra Mundial salvo de una forma fantasmagórica en *El túnel*, cuarto sueño de **Sueños** de **Akira Kurosawa** (1990), aunque esa historia de espectros disconformes con su condición que sólo trasponiendo la obediencia debida a la jerarquía militar —aspecto esencial de la tradición nipona— aceptan su condición de muertos se aleja de cualquier consideración realista de la guerra y en todo caso remarcan la condición de pesadilla que aquella alcanzara para el cineasta con el paso del tiempo.

La nueva leyenda del gran judo

Muy distinto fue el papel jugado por la experiencia de la posguerra en el cine de Akira Kurosawa: podemos decir sin ninguna restricción que el segundo segmento de la filmografía del cineasta, anterior a su explosión internacional, estará profundamente afectado por las vivencias de un Japón entre la derrota y la esperanza, entre la ocupación y la forzada asunción definitiva de la occidentalización en muchos aspectos de la vida japonesa. De hecho, las siete películas que tras la guerra anteceden a **Rashomon** (1950) corresponden en su casi totalidad al ámbito del *gendai-jeki*, aunque su valor testimonial, su voluntad de reflexión sobre el incipiente nuevo Japón o su nivel de implicación resulten diversos. Curiosamente, Kurosawa deniega su estricta paternidad de **Los que construyen el porvenir** (1946), tanto por el hecho de compartir su forzada dirección de un episodio (con Kajiro Yamamoto e Hideo Sekigawa al frente de los otros dos) como porque la iniciativa de la película provino del sindicato de los estudios Toho, como film propagandístico en un periodo de alta conflictividad social. Pero, en vez de poderlo considerar como un film militante y comprometido, parece que debe ser tomado como una penosa obligación por parte del cineasta, descartando cualquier iniciativa de orden personal.

Los hombres que caminan sobre la cola del tigre

No añoro mi juventud

Por su parte, **No añoro mi juventud** (1946) resulta mucho más interesante respecto al compromiso de Kurosawa con la historia reciente del Japón. Esa historia centrada en Yukie, la hija de un profesor expulsado de la Universidad en los tiempos de la invasión de Manchuria, a principios de los años treinta, por causa de su antimilitarismo y progresismo, es probablemente la película más explícitamente política de la filmografía de Kurosawa. A través de sus relaciones con Noge, un joven campesino enrolado en la militancia izquierdista y muerto en la clandestinidad, Yukie conocerá las cárceles e interrogatorios policiales y luego se trasladará al pueblo de Noge, donde residirá con sus padres, pasando la guerra —bajo la sospecha de espía y antipatriota— hasta que su final signifique el reingreso de su padre en la Universidad y el doble homenaje —público e íntimo— al sacrificado Noge; Yukie retornará al pueblo e intentará luchar por las condiciones de vida de la mujer.

Más plenamente de temática contemporánea son los siguientes trabajos del cineasta, aunque con desigual nivel de implicación en la realidad del momento. Se trata del periodo que en algunos momentos se ha considerado más afín a un cierto neorrealismo nipón: se trata de reflejar mucho más los desastres de la posguerra

que los de la guerra, aunque sea como trasfondo inevitable —e irrenunciable— de las historias narradas. En **Un domingo maravilloso** (1947) ese trasfondo se hace omnipresente al establecer un contraste entre las ilusiones y sueños de la joven pareja protagonista y la cruda realidad que los enmarca. El minimalismo argumental aproxima **Un domingo maravilloso** a la crónica neorrealista: se trata simplemente del devenir de esa pareja de enamorados durante un domingo cualquiera en esos tiempos de posguerra[5]. Las estrecheces económicas marcan tanto los planes de futuro como las más inmediatas intenciones de disfrute del día festivo, de la misma forma que su itinerancia por la ciudad —entre otras cosas les falta un techo donde acogerse razonablemente— permite a su vez un recorrido entre las lacras de una sociedad sujeta a las consecuencias del trauma bélico. Parece evidente que a Kurosawa no le interesa aquí —como en sus inmediatamente siguientes filmes— un registro llamemos documentalístico del momento social; antes bien, se trata de asumir un entorno físico y social realista para plantear en él no tanto las vicisitudes de sus personajes como su desarrollo psicológico y moral. De hecho, el contexto urbano —pues todos esos filmes tienen la gran ciudad como escenario— se identifica ante todo con un ambiente moral que impulsa los filmes más hacia un plano de debate ético-moral que no a una constatación social. Con ello alcanzamos una evidencia decisiva: el alcance del cine de Kurosawa como reflejo de la historia contemporánea se inscribirá mucho más en su dimensión moral que no en una inmediatez político-social. Mucho más que una «crónica histórica» del Japón contemporáneo, los filmes del autor de **Rashomon** definen una «crónica moral» que se ofrece como inapelable trasfondo del devenir cotidiano del país. De ahí que los dos momentos centrales de esa empresa deriven de dos circunstancias éticamente pregnantes de la reciente historia del país: la posguerra y el gran despegue económico de finales de los cincuenta y primeros sesenta.

Un domingo maravilloso se cerraba con una llamada a la esperanza, en la medida en que, pese a todas las contrariedades sufridas por sus protagonistas, aún se podía soñar con que el siguiente domingo fuese maravillosamente feliz (cuando probablemente estaría más próximo a aquellos «*domingos tan tristes*

como los lunes» de los que hablaba la protagonista de **Un día de campo** —*Une partie de campagne*; Jean Renoir, 1936—); mucho menos voluntariosamente optimista resultaba **El ángel borracho** (1948), entre otras cosas primera colaboración con su actor fetiche Toshiro Mifune. Mucho más compleja que sus anteriores películas en el plano psicológico, ésta se centra en el duelo entre sus dos protagonistas, tan próximos y antagónicos a la vez. De nuevo el contexto geográfico adquiere de una parte una indudable fisicidad: el triste suburbio, cuya degradación se simboliza por la omnipresencia de una inmunda charca y el rastro ruinoso de los bombardeos. Pero el interés mayor de Kurosawa radica en su capacidad de demarcar la atmósfera moral de los personajes y sus circunstancias: el desengaño y la derrota arrastradas por Sanada, ese médico alcoholizado cuyo único refugio es la salvaguardia de una exagerada ética profesional que se impone incluso sobre el desprecio experimentado hacia el joven delincuente, cuya insolencia y orgullo —casi olvidados ya por el médico— tienen algo de suicida. Y no otra será la actitud final del joven cuando se enfrente al gángster retornado de la cárcel que le ha desplazado del control del barrio: entre la tuberculosis o la defensa de una especial dignidad asociada al código del hampa, Matsunaga escogerá lo primero, mostrando una coherencia en el fondo hiriente para Sanada. Se trata evidentemente de un forzado melodrama (véanse el papel del azar o la circularidad de las relaciones entre un puñado de personajes como pruebas) social, cargado de elementos simbólicos más que de anotaciones verosímiles, donde en todo caso lo que revela es tanto el clima moral general que rodea a los personajes como las repercusiones ético-psicológicas de tal clima de derrota, con lo que el film adquiere el sentido de una parábola moral sobre un tiempo presente en que orgullo y derrota, voluntad de poder (y de vida) y tendencia al nihilismo (la muerte) se enfrentan como resultante de la radiografía implícita de un país en tiempos difíciles.

El ángel borracho

Duelo silencioso

También un médico será el protagonista de **Duelo silencioso** (1949), donde los efectos de la guerra se concretan bajo la forma de la sífilis contagiada en un descuido durante una operación en un hospital de campaña. Unos efectos que —alcanzada la posguerra— afectarán (¿infectarán?) sus relaciones personales y profesionales. De nuevo las consecuencias de la guerra derivan en un conflicto ético: el matrimonio con su novia a riesgo de propagar la infección o el sacrificio de sus sentimientos y la frustración superada exclusivamente mediante la abnegación profesional. Así pues, la ética profesional se ofrece como refugio ante el fracaso personal, el sentimiento de pérdida —como el que puede experimentar la derrotada nación toda— puede superarse mediante la multiplicación exponencial de una ética laboral capaz de absorber todas las fuerzas de la nación…

Probablemente la culminación de esta etapa de la trayectoria de Akira Kurosawa se alcance —según muchos— con **El perro rabioso** (1949). El punto de partida vuelve a ser un problema profesional convertido en dilema ético: el robo de su pistola sufrido por el detective Murakami deriva no sólo en un error sino en un problema ético, al considerar no tanto el castigo por el descuido como las

consecuencias mortíferas que puede tener el suceso y su condición de culpable moral. Ese será el motor de una desesperada búsqueda por la ciudad que llevará al disfrazado de vagabundo Murakami —como a personajes anteriores y posteriores en el cine de Kurosawa— a recorrer los lugares moralmente más inhóspitos de la urbe: *cabarets*, prostitución, mercado negro, gángsters, tráficos diversos, etc., son otros tantos retazos de esa sociedad de posguerra, a los que se añade otro factor determinante: las nuevas costumbres importadas por la presencia ocupante norteamericana, que se hacen tan significativas en la secuencia del estadio de béisbol.

El perro rabioso

Ya Georges Sadoul subrayaba con agudeza que «*se trata menos de un film policíaco de suspense que de una descripción de Tokio, en el desarraigo y la miseria que siguieron a la derrota, con sus parados, sus bandidos, sus prostitutas, sus ocupantes de las ruinas*…», mientras que para Manuel Vidal Estévez, «*la búsqueda del ladrón deviene inmersión en la realidad a la vez que introspección y búsqueda de sí mismo, de la propia razón de ser, y de la esperanza para proseguir adelante confiando en el futuro*»[6]. En efecto, esa feliz mixtura entre una estructura de film noir americano y crónica neorrealista, que justificó numerosas alusiones a su equivalencia con la desesperada búsqueda urbana de **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*; Vittorio de Sica, 1948), no se plantea en términos meramente imitativos de sus supuestos modelos, trascendidos por la concreta y particular situación en que quedan inscritos: «*Y si* ***Ladrón de bicicletas*** *dio lugar a una amplia exégesis metafísica donde la bicicleta robada por De Sica/Zavattini alcanzaba la categoría de lo absoluto, la pistola perdida por el detective Murakami puede seguir un camino semejante, con fáciles connotaciones añadidas en un país desarmado y sujeto a una transformación capitalista acelerada*»[7]. Al contrario, **El**

perro rabioso, vuelve a delatar el gusto de Kurosawa por el desdoblamiento moral de su protagonista con la construcción de un *alter ego* y por tanto con la estructuración dramática a partir del conflicto dialéctico entre las dos figuras desdobladas: «*Algo de razón hay, no obstante, cuando se habla de cómo Murakami y Yuro, el crimina!, son las dos caras de una misma moneda, cómo es precisamente en su confrontación donde se demuestra que cada uno de ellos no es más que una respuesta particular a una misma situación de partida, cómo en definitiva Murakami se está enfrentando a otra parcela de su yo y cómo de su triunfo saldrá la esperanza en un futuro. La rabia de Yuro puede sella de un pueblo que al sentirse engañado no confía tampoco en la 'liberación'; un pueblo que como Murakami está en pos de su identidad, del sentido de su existencia, hasta ser capaz de imponerse sobre el peligro de la autodestrucción y el desorden aún a base de enfrentarse al enemigo interior —su otro yo con las manos desarmadas*»[8].

La capacidad de extraer una dimensión colectiva de lo que es un problema personal tan cara a Kurosawa se ve —según la mayor parte de la crítica— disminuida en **Escándalo** (1950). Siendo un film cuyo arranque parece más vinculado a la actualidad «periodística» que nunca, **Escándalo** parece no haber logrado ensamblar adecuadamente su voluntad de denuncia general sobre la irresponsabilidad de la prensa sensacionalista —al parecer sufrida por el propio Kurosawa en aquellos tiempos— y la construcción de un nuevo profesional en el dilema entre su ética profesional y sus sentimientos paternales. Más allá del trucado final —la muerte de la hija para cuya curación el abogado Hiruta había aceptado el soborno de la revista «del corazón» enfrentada a su cliente— y de la superficialidad del hecho denunciado por el film, **Escándalo** se ofrece como una reiteración de un esquema —la denuncia/reflexión social mediante el dilema ético-profesional de un personaje— que comenzaba a aproximarse peligrosamente al tópico, dejando de lado lo discutible del desplazamiento del centro de interés del film, algo muy criticado en su momento.

Escándalo

No puede extrañar así que el siguiente film de Kurosawa, **Rashomon** significase no sólo su revelación internacional sino también un cierto giro en su trayectoria, que a partir de ese momento mezclaría los filmes de temática contemporánea y los de ubicación en el pasado mítico-histórico, sin que ello significase el olvido del reciente conflicto. Durante la década de los cincuenta, entre los primeros —los *gendai-geki*— cabe situar otros tres títulos, el primero de los cuales **El idiota** (1951) ha sido uno de los más discutidos por la crítica, con serias discrepancias entre la nacional y la extranjera. Una vez más, el punto de partida de la trama basada en la novela de Dostoievski deriva de las consecuencias de la reciente guerra, en la medida en que la demencia epiléptica de Kinji Kameda —el sosias del príncipe Mishkin, el idiota— tiene su origen en sus traumáticas experiencias bélicas que él mismo nos relata en el arranque del film. Claro que la condición de inocente acusado de crímenes de guerra y salvado en el último momento antes de la ejecución no tiene mayor interés para Kurosawa, excepto la justificación clínica de la «idiotez» de Kameda; en realidad, los aspectos coyunturales del Japón del momento apenas inciden en el desarrollo del film, que más allá de su trasposición cronológica se mueve —a diferencia por ejemplo de lo que hará Visconti en **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e i suoi fratelli*; Luchino Visconti, 1960)— en un neto margen de intemporalidad. De nuevo son los aspectos éticos los que centran la atención en **El idiota**; mejor dicho, si antes situábamos ese interés ético en relación a la actuación profesional, aquí se trata de una aproximación mucho más genérica, casi antropológica, en la medida en que se trata de la «condición humana» de lo que en el fondo tratan tanto la novela como la película. El amor, la ambición, los celos, el orgullo, la amistad, el

deseo, etc., son los motivos que mueven a los personajes, incluso en esa remota Sapporo, en la nevada isla de Hokkaido, donde Kurosawa situó la acción.

Rashomon

También de la condición humana habla la siguiente e indudable obra maestra de Akira Kurosawa, **Vivir** (1952). Evidentemente se puede aludir a la crítica explícita que el film plantea sobre la sagrada burocracia que tan bien representa Kanji Watanabe desde su jefatura de la Sección de Ciudadanos del ayuntamiento de Tokio, pero resultaría completamente abusivo considerar ese aspecto como el eje central de la película. Como mucho podríamos establecer una relación simbólica entre el terreno pantanoso que Watanabe logrará que se transforme en parque infantil con la charca a la que aludíamos en relación a **El ángel borracho**: ¿se trata de una parábola sobre la transformación del propio Japón, desde el decaimiento de posguerra hasta el comienzo del «milagro japonés»? Más allá de eso, **Vivir** se constituye en una obvia reflexión sobre el sentido de la vida, no en el aspecto metafísico, sino en el psicológico y social, en perfecta coherencia respecto a filmes anteriores. Véanse, por ejemplo, los dos encuentros de Watanabe tras la noticia de su inminente muerte: con el escritor que le lleva a recorrer la ciudad nocturna, ofreciendo un modelo banalmente considerado como epicúreo; con la joven administrativa transformada voluntariamente en obrera que desde su sencillez le abre los ojos sobre un posible sentido de la vida. Si antes hablábamos de **Ladrón de bicicletas** en relación a **El perro rabioso**, ahora —recordando que la joven Toyo tenía su antecedente en la protagonista de **Un domingo maravilloso**— deberíamos remitimos a otra película de De Sica-Zavattini, **Umberto D** (*Umberto D*, 1952), con la que tiene ciertas

concomitancias. Pero por eso mismo, más que volver a hablar de una intención neorrealista, cabría hacerlo de aquel «neorrealismo de los sentimientos» que luego se aplicaría al —por otra parte muy distante— cine de Antonioni, pero que en todo caso resultó una de las salidas del neorrealismo clásico. Desde una visión histórica, pues, **Vivir** abría una brecha de renovada esperanza más allá de la desolación a una sociedad que comenzaba a remontar tras la pesadilla vivida y para muchos merecida.

El idiota

Tres años después, tras el paréntesis de **Los siete samuráis** (1954), **Crónica de un ser vivo** (1955) abordaba —por fin— un aspecto de la posguerra prácticamente ausente hasta el momento en los filmes de Kurosawa: el holocausto nuclear. Evidentemente, la historia del Japón contemporáneo no estaba condicionada sólo por la derrota bélica, sino por el cierre de la guerra con el bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki. **Crónica de un ser vivo** no habla directamente del terrible suceso, sino una vez más de sus consecuencias, de su carácter de trauma tal vez implícito, pero aquí revelado por la demencia de Kiiji Nakajima, el anciano protagonista del film cuyo temor nuclear devendrá en obsesión por construir un refugio antiatómico, luego por emigrar al Brasil y finalmente, en plena demencia, por intentar incendiar su propia fábrica. Por supuesto, no se trata de un temor retrospectivo, sino que en 1955, tras el conflicto coreano y en lo más crudo de la «guerra fría», la advertencia del peligro nuclear —que en el cine japonés adquiere formas tan diversas, incluidas las películas de Godzilla— era sobre una hipótesis verosímil. Sin embargo, una vez más la atención del film y su contextura próxima a lo melodramático desplazaba el centro de atención de lo colectivo a lo individual, de lo social a lo psicológico, al seguir el progresivo deterioro mental de Nakajima,

que sólo recibe una generosa comprensión por parte del dentista Harada. Todo ello redunda en una lectura ambigua, ya que no acabamos de saber si la hipertrofia del temor nuclear significa una postura irracional o si la irracionalidad se sitúa entre los que no le creen: familia, tribunal, psiquiatras, etc.

Vivir

¿Y qué decir de los otros cinco filmes dirigidos por Kurosawa durante esa década de los cincuenta? ¿Podemos simplemente dejarlos de lado por su situación cronológica en un pasado más o menos remoto? Bien sabemos que la historia —en el supuesto de que se tratase de filmes «históricos», algo no demasiado claro— ha servido muchas veces para hablar del presente, en clave más o menos metafórica, por supuesto. ¿Interpretaremos así **Rashomon** —como algunos hicieron— en clave contemporánea? Hace unos años yo mismo asumía esa opción[9], aunque bajo un prisma distinto a como en su momento lo abordaban Georges Sadoul —«*sus cuatro relatos contradictorios conducían a la destrucción de los estereotipos samuráis: el bandido, el gran señor y su noble esposa aparecen como pervertidos, cobardes, mentirosos, criminales en el relato final, el del campesino, hombre del pueblo al que aterrorizaban y al que la conclusión magnifica*»— o Barthélemy Amengual: «*Un film histórico ponía en cuestión el orden moral de los samuráis en el momento mismo en que la historia llevaba a Japón a una autocrítica nacional, a la contestación de un sistema político y cultural fundado sobre los valores militares y el espíritu de casta. En efecto, el esplendor del combate a muerte del primer relato va desapareciendo a medida que se van sucediendo las narraciones hasta llegar a la pura parodia; con ello, la figura del samurái muerto y del bandido pierden epicidad. La mujer queda ambiguamente dividida entre la fidelidad y la instigación a la muerte. El leñador no es sólo una mirada neutra, sino que su codicia le*

otorga un papel en el relato; denigrando a sus protagonistas su falta será más fácilmente olvidada».

Los siete Samuráis

Crónica de un ser vivo

Más extemporánea puede parecer la actualización de **Los siete samuráis** en relación a la creación de la Fuerza Nacional de Seguridad en el año 1952. No olvidemos que una de las condiciones del armisticio fue la imposibilidad de que Japón constituyese un nuevo ejército; no obstante, la situación internacional en 1952 —de nuevo la «guerra fría»— motivó la creación de ese sucedáneo, no sin un fuerte debate interior; de ahí la posibilidad de entender la presencia de ese colectivo de mercenarios profesionales —los samuráis— en apoyo de los campesinos amenazados por los bandidos como una indirecta vindicación del ejército profesional.

Aún más oblicua es la lectura en clave contemporánea de **Trono de sangre** (1957), dejando de lado lo que tenga de reflexión sobre la metafísica del poder, una reflexión que proseguirá en filmes posteriores, muy especialmente en **Kagemusha, la sombra del guerrero** (1980) y **Ran** (1985), con los que forma una más o menos explícita aproximación al mundo shakesperiano. Concediendo que esa intemporal reflexión constituye el núcleo básico de esos tres filmes, no deja de ser razonable entender la primera entrega —

Trono de sangre— bajo otra dimensión; «*Macbeth es el soporte para plasmar las consecuencias de una ambición fatal, de una locura de sangre que, como tela de araña, enreda a los culpables y arrastra a los inocentes. De nuevo es una clase dominante, los samuráis, la que se ve acusada y condenada, y con ella toda una concepción del mundo, que ante todo es una concepción del poder. La intriga política apoyada en una mística irracional es la trama que desarrollan Taketoi Washizu y su esposa Asaji*»[10]. Esa supuesta dimensión crítica irá desvaneciéndose en los otros dos grandes frescos resultantes de la vocación histórico-shakesperiana, en un aparentemente definitivo alejamiento del presente; o más que alejamiento, deberíamos hablar de nuevo de la intemporalidad y perennidad de ciertas pasiones —como la ambición de poder— en cualquier tiempo y lugar.

Trono de sangre

No parece que ni **Bajos fondos** (1957) —trasposición ahora de la novela homónima de Máximo Gorki al Japón de la época Edo— ni **La fortaleza escondida** (1958), clara inspiradora de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1977), como tampoco filmes posteriores como **Yojimbo** (1961) o **Sanjuro** (1962) ofrezcan

ninguna aproximación, siquiera parabólica, de la realidad coetánea japonesa, más allá de alguna curiosa interpretación como la de Max Tessier: «*Es una parábola (anti)política, donde Mifune/Sanjuro expresa la actitud soberana de un cineasta que siempre ha sido presentado como* au-dessus de la melée: *rodada en 1960/61, poco después de los violentos enfrentamientos que marcaron la firma del tratado de seguridad americano-japonés en Tokio, Y, puede ser percibido como la expresión de un desengaño soberano frente a los "combates fútiles" entre los dos bloques, entre los cuales Mifune podría representar un Japón a la vez fuerte y despegado de las contingencias, pero que se hace respetar ante las exigencias de los dos clanes*»[11]. Distinta es la significación de **Barbarroja** (1965), que supone un claro retorno a la dimensión individual del conflicto ético, aunque no contemporáneo. De nuevo son médicos los protagonistas —el joven doctor Noburo Yasumoto y el veterano director del hospital que lo acoge, Kyojo Nihide, conocido como «Barbarroja»—, y su choque es también la confrontación entre dos conceptos de la medicina, entre una visión tradicional e inicialmente acomodaticia de la condición del médico (Yasumoto y su objetivo de ser el médico de algún *shogun* importante) y otra profesional y socialmente inflexible (Barbarroja), no muy lejana de la ostentada por el doctor Sanada en **El ángel borracho**. Por supuesto que la dimensión ética del conflicto vuelve a hacerse intemporal y abstracta, aun desde la descripción truculentamente realista de la sociedad del momento, con sus lacras, hambre, miseria, etc.

Bajos fondos

La forfaleza escondida

Mucho más interesantes son desde nuestro punto de vista los *gendai-jeki* que realizó Akira Kurosawa a lo largo de los años sesenta, especialmente los dos primeros desde nuestro punto de vista. Ahora ya no se trata de los efectos de la guerra y sus consecuencias morales y existenciales; ahora el punto de mira se orienta hacia el nuevo Japón, el país del milagro económico, de las grandes corporaciones y de la puesta al servicio de los nuevos tiempos de muchas de las tradiciones y costumbres de antaño. **Los canallas duermen en paz** (1960) penetra en las criminales interioridades de una gran corporación inmobiliaria a través de la venganza organizada por Koichi Nishi, el hijo de un alto ejecutivo de la empresa aparentemente suicidado pero realmente asesinado. Dejando de lado lo muy forzado del argumento, tanto en su trama policíaca como en sus numerosos aspectos innecesariamente melodramáticos, sí resulta sorprendente en Kurosawa la explicitud de su denuncia del poder y los métodos de esas grandes corporaciones capaces de sobornar, manipular o asesinar, llegando incluso a apuntar —en la última escena del film— connivencias ciertas con la alta política. Sin abandonar la dimensión ético-psicológica del aparentemente frío e imperturbable vengador —que fracasará en su empeño, pagando con su vida el fracaso, en el momento en que se deje vencer por los sentimientos— Kurosawa

propone una cruda denuncia que no escatima un final absolutamente no feliz según la tradición del *happy end*, aunque la visión positiva plantee que la constatación del fracaso de Nishi es debida no a la impenetrabilidad del poder sino al carácter individualista de su acción.

También la alta empresa es el contexto —parcial— de la historia de **El infierno del odio** (1963), aunque aquí se derive mucho más rápidamente hacia ese doble enfoque: el relato policíaco y el drama provocado por un dilema ético[12]. Tomando *Ransotn King's*, novela de Ed McBain, el perverso dilema de ese alto dirigente de una compañía zapatera que cuando está a punto de tomar el control de la empresa tiene que responder al secuestro del hijo de su chófer, secuestrado —sólo aparentemente— por error en vez de su propio hijo. Si la primera parte del film se centra en ese dilema ético (renunciar a su carrera profesional, llegando a la ruina, y satisfacer la desmedida petición de rescate o dejar de lado la vida de la víctima en pro de culminar su ascenso profesional), retomando pues el esquema del dilema profesional remitido ahora a un problema ético más general, la segunda —tomada ya la decisión— se dedica a la minuciosa investigación policial que llevará hasta la detención y castigo (capital) del secuestrador y también asesino. La primera parte insiste, como en **Los canallas duermen en paz**, en los intríngulis, la corrupción y el juego sucio del mundo de las grandes empresas; pero la segunda se convierte en una alargada alabanza del trabajo policial, adquiriendo en muchos momentos un tono documental y apologético que aproximaría **El infierno del odio** a aquellos filmes americanos —¡o españoles!— dedicados a exaltar el trabajo de la policía, como los de Henry Hathaway.

Sanjuro

El infierno del odio

Sí es cierto que a lo largo de esa indagación se va configurando el perfil del criminal, que acabará de redondearse en el extraño y sospechoso epílogo de la visita del extorsionado industrial al reo poco antes de su ejecución, y que ese proceso permite entender que el móvil no era tanto económico como el odio de clase, el rencor de los de abajo hacia los de arriba (brillantemente subrayado por la distribución espacial de las respectivas viviendas), aunque, eso sí —como siempre en Kurosawa—, planteado en términos psicológicos (individuales) y nunca sociológicos (de clase)[13]. Además, a lo largo del film se ofrecen numerosas anotaciones que alcanzan cierto relieve histórico: la discusión sobre la ética de la producción (cómo deben ser los zapatos: baratos y mal hechos o bien hechos y más caros), la «americanización» de las costumbres (los niños jugando a vaqueros), los barrios de la «mala vida» ahora inundados por la presencia de la droga, la compulsividad del odio social del secuestrador, tan próxima al enfermizo mundo dostoievskiano, etc.

Barbarroja

Dodeskaden

Como no hay dos sin tres, de la misma manera que antes mencionábamos **Ladrón de bicicletas** y **Umberto D** por sus posibles paralelismos con filmes como **El perro rabioso** y **Vivir**, tal vez podríamos decir que **Dodeskaden** (1970) sería el equivalente a **Milagro en Milán** (*Miraccolo a Milano*, 1950) de De Sica-Zavattini. La aproximación a la vida cotidiana de un mísero barrio de chabolas de una gran urbe es el punto de partida para la recopilación de un conjunto de apuntes que mezclan el realismo más descarnado —prácticamente el miserabilismo— con la fantasía desatada de unos personajes que sólo en ella pueden encontrar algún refugio o escape. Evidentemente, el talante de Kurosawa no es el mismo que el del dúo italiano, y allí donde radicaba el humorismo humanista ahora aparece un cierto existencialismo pesimista que en su radicalidad acaba apartándose de la realidad.

Los canallas duermen en paz

Yojimbo

Dejando de lado la supuesta relectura «ecologista» de **Dersu Uzala** (1975), que siempre me pareció más forzada que otra cosa, al confundir el canto a la vejez y a unas formas de vida en su fase de desaparición —aproximadamente en la época en que la victoria japonesa en la guerra contra Rusia significaba la definitiva irrupción del país en la historia mundial— en el marco de una reflexión netamente panteísta con un simplista ecologismo de manual, **Dodeskaden** abrió un largo paréntesis ocupado por los dos títulos antes citados —**Kagemusha, la sombra del guerrero** y **Ran** — y una clara ralentización de su carrera.

Dersu Uzala

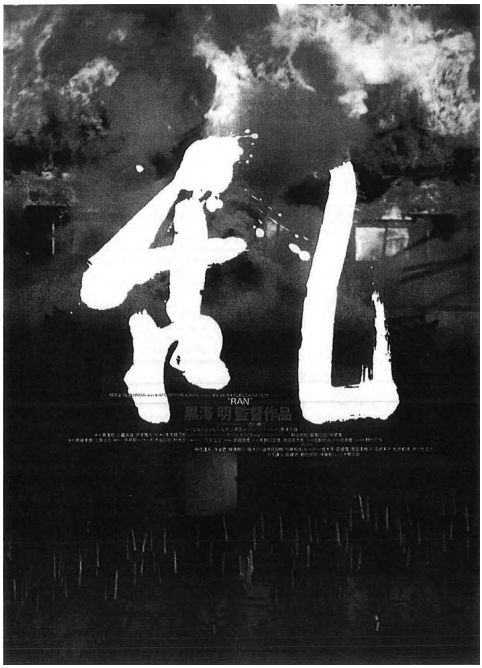
Situado ya más allá del bien y del mal dentro del panteón

cinematográfico, los postreros trabajos de Kurosawa constituyen mucho más el reflejo de una introspección del cineasta que una voluntad de intervención en la realidad del momento. Cuando menos eso ocurre en el caso de **Sueños de Akira Kurosawa**, donde de forma literal se corporeizan los recuerdos oníricos del propio autor, su amor por la pintura, sus sueños infantiles rememorados, sus pesadillas nucleares (la explosión nuclear y el monte Fuji) o la utopía de la disolución en la naturaleza, que no es más que la disolución en la muerte, tan próxima desde su perspectiva. Unas pesadillas que reaparecen en **Rapsodia de agosto** (1991), donde el recuerdo del holocausto de Nagasaki se mantiene vivo en esa simbólica relación entre una hermana y su hermano emigrado a Hawai (allí en Pearl Harbour, donde ocurrió el principio del fin) y sobre todo en la transmisión de ese recuerdo hacia sus nietos, en la documentalística visita a los restos del bombardeo de la ciudad; parecería que dentro de esa fase testamentaria de Kurosawa uno de sus legados fuese impedir el olvido, más allá del odio pero sin dejar que el recuerdo se desvanezca.

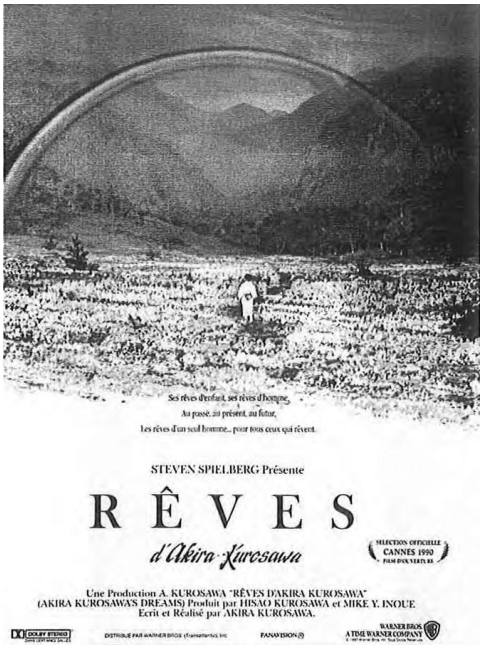
Kagemusha, la sombra del guerrero

Y tal vez ese replegarse hacia sí mismo, hacia un universo personal donde realidad, recuerdos, sueños e ilusiones alcanzan su fusión —en cierto modo como también ocurrirá en **Madadayo** (1993), su postrero film en torno a la relación entre un anciano profesor retirado y sus alumnos en plena guerra— adquiere el neto valor testamentario de un auténtico humanista que hizo cine. Eso le permitió desbordar cualquier nacionalismo estrecho —olvidemos lo de la occidentalización…— pero también integrar la cultura cosmopolita (sobre todo aquélla como la de Shakespeare y Dostoievski que ahonda en las profundidades de la condición

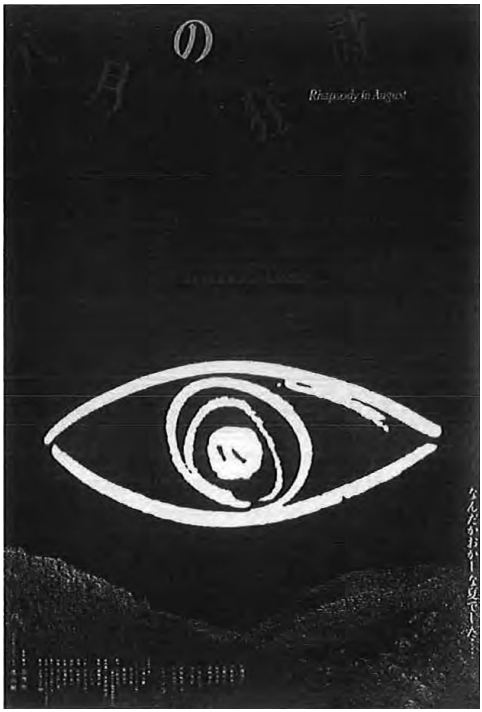
humana) en una tradición y cultura tan ricas como la japonesa, no al servicio de la performatividad técnica y económica, como ha ocurrido en el Japón contemporáneo, sino desde una dimensión radicalmente humanística.



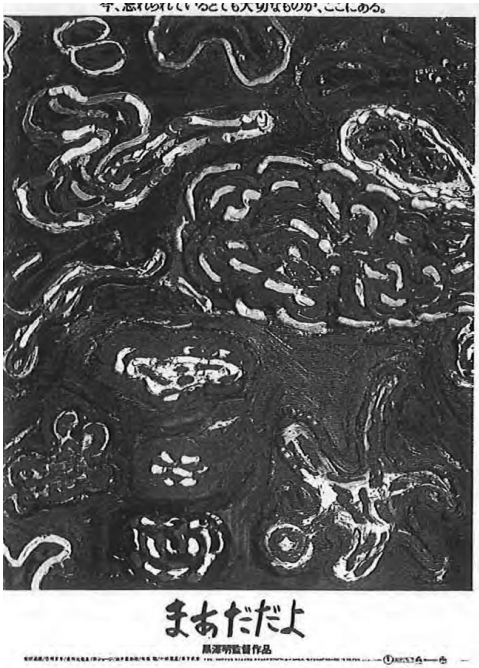
Ran



Sueños de Akira Kurosawa



Rapsodia en agosto



Madadayo

Entre la superficie y la profundidad

El arte cinematográfico de Akira Kurosawa

Santos Zunzunegui

«Japoniako zinegileetatik mendebaldarrena» *gisa hartu izan dute Kurosawa. Bere lanari la beti lagundu izan ohi diote topiko batzuk, urmael baten uhinen antzera idea horren inguruan mugituz. Hala eta guztiz ere, bere filmografía aztertuz gero errelitalea dezente konplexuagoa dela ikusiko dugu.*

Kagemusha, la sombra del guerrero

Los avatares de la distribución cinematográfica en nuestro país, siempre tan insensible ante la idea de ofrecer al espectador medio apenas otra cosa que una representación suficiente del cine adscrito a lo que se conoce como *mainstream cinema* (en otras palabras, cine de Hollywood, con independencia de su lugar geográfico de origen), pueden considerarse responsables de que para nosotros la cinematografía japonesa siga siendo esencialmente una gran desconocida. Hasta el punto de que durante mucho tiempo (y aún hoy en día) el imaginario del cinéfilo español más o menos advertido apenas haya reservado espacio en su interior para tres nombres en los que ha venido a coagularse la idea que nos

hacemos, en términos históricos, del cine producido en aquellos confines del mundo: Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa, con la ventaja a favor de este último de que su cine se ha beneficiado, en su contacto con los espectadores occidentales, tanto de su supuesta (pero, como veremos, falsa) mayor adecuación a los cánones de la «occidentalidad», como del hecho de que su obra se haya prolongado hasta la década de los años noventa del pasado siglo, mientras que la de los otros dos cineastas se clausuró en fechas tan lejanas como mediados de los cincuenta en el caso de Mizoguchi o principios de los años sesenta en el de Ozu[1].

Sin duda estos tres cineastas se han convertido con el paso del tiempo en los iconos de una cierta «japonesidad» culta, representantes *malgré soi* de la idea que en occidente nos seguimos haciendo de un cierto exotismo lejano en el que conviven, en un equilibrio complejo e inestable, el respeto y cultivo de tradiciones ancestrales con el capitalismo exacerbado, el desarrollo técnico y la aculturación galopante, «japonesidad» conflictiva que se ha tratado de controlar significativamente mediante dos movimientos opuestos. El primero, del que ofrece un ejemplo perfecto André Bazin cuando, al calor de las primeras exhibiciones en Francia de **Rashomon** (1950), que, como es bien sabido, es el film que sirvió para abrir la vía de occidente al cine japonés, adelantó la idea, en sus ya clásicas páginas de 1952 sobre esta obra de Kurosawa, de la convergencia en **Rashomon** de la universalidad fundamental, estética y gramática, del vocabulario cinematográfico manejado por el cineasta, con esa «japonesidad» (para decirlo, de nuevo, a la manera barthesiana) que Bazin pensaba se ponía de manifiesto en aspectos tales como la elección del tema, el uso expresionista del sonido, la gestión rítmica de la acción o en el estilo trágico de la interpretación. Poco tiempo después Jacques Rivette, con motivo de la llegada a Francia de las primeras películas de Mizoguchi a finales de los años cincuenta del siglo pasado (películas que, de hecho, eran las que correspondían al final de la dilatada carrera del cineasta nipón), al interrogarse sobre qué es lo que nos afectaba a nosotros, espectadores occidentales, en una obra que, en principio, nos habla en una lengua extranjera, nos relata extrañas historias ajenas a nuestras costumbres y hábitos, respondía, con argumentos similares a los de Bazin, afirmando que, como el de la música,

también el de la «puesta en escena» es un idioma universal. Por tanto era éste y no el japonés el lenguaje que había que aprender para comprender «el de Mizoguchi».

Diametralmente opuesta a esta actitud estaría la que proclama la excentricidad radical del cine japonés (y, por razones de precisión, la amplitud de la expresión «cine japonés» quiero, ahora, limitarla prudentemente a la obra de los tres maestros citados) con relación a los supuestos cánones que regulan la producción cinematográfica en occidente, de tal manera que «*para un observador lejano*» —por utilizar la expresión hecha célebre por Noël Burch[2]— el «imperio de signos» visuales que nos llega desde los confines de Oriente, puede y debe ser visto y evaluado como una alternativa conceptual a las prácticas y convenciones que han venido configurando el sistema estandarizado en el que se ha convertido el cine producido bajo la égida de la cinematografía americana clásica y que, sin duda, tras sufrir no pocos avatares históricos sigue siendo el dominante en las pantallas del mundo globalizado. De esta manera se pensaba el cine japonés como esencialmente «extraño» al «cine de todos los días» y se lo ubicaba en un territorio de resistencia a las prácticas inscritas en el interior de lo que el propio Burch había bautizado bajo la aparatosa denominación de «modo de representación institucional» (MRI).

Rashomon

Por eso, si no queremos caer prisioneros de una dicotomía que nos obligaría bien a reconocer nuestra esencial extrañeza ante unas obras que aparecerían ante nosotros como aerolitos dotados de la opacidad que les confiere el desconocimiento de sus orígenes, o bien a dar por resuelto antes de que se plantee el problema de la heterogeneidad de unos productos culturales que, sin duda,

responden (al menos en parte) a normas específicas que requieren ser primero explicitadas y luego comprendidas en su alcance estético, no se me ocurre mejor manera que proponer un sistema de trabajo que, primero, «*caracterice adecuadamente los elementos*» que forman el corazón estilístico de los filmes de esos cineastas señeros, que, a continuación «*explore la historicidad de la aparición*» de esos rasgos constituyentes y, finalmente, vaya más allá del mero inventario de «formas de hacer» (pozo en el que se abisman las lecturas neoformalistas) para «*mostrar cómo esas formas hacen eco, prolongan, transforman y convierten en términos cinematográficos*» elementos que provienen tanto de la tradición cultural específica como de áreas conceptuales diversas. Todo ello con la finalidad de mostrar cómo en las formas producidas por cualquiera de esos cineastas, y en concreto en la obra de Akira Kurosawa, se expresan diferentes «formas de la japonesidad».

No debe resultar extraño para nadie que, en este contexto de relativa indefinición sustantiva del objeto de estudio, hagan su aparición todo tipo de estereotipos que permitan el aparente control de la obra de cada uno de los autores convocados. Me parece que, precisamente uno de los más extendidos, es el ya citado y que sostiene que la obra de Akira Kurosawa supone el mayor grado de occidentalización detectable entre los cineastas japoneses de mayor relevancia histórica.

Los siete samuráis

¿Cuáles son los motivos que suelen aducirse en favor de semejante lugar común? Su simple enumeración pone de manifiesto la superficialidad de los mismos. Veámoslo de cerca: primero, la admiración, reiteradamente expuesta, de Kurosawa por el cine americano y por un artista como John Ford y su interés declarado, en el campo de la literatura, hacia obras, tan diversas, como las de George Simenon o Leon Tolstoi, primero; su adaptación a la pantalla de autores tan centrales en nuestra tradición cultural como son Shakespeare, Gorki y Dostoievski —se tiene buen cuidado de dejar fuera en esta lista a Evan Hunter, que le facilitó el argumento de **El infierno del odio** (1963), dado su escaso pedigrí cultural—, después; la utilización en algunos de sus filmes de las estructuras del *thriller* o el *western* tal y como las codifica el cine yanqui de la época dorada, finalmente. Lo que, además, ha terminado recibiendo una curiosa vuelta de tuerca al encontrarse obras (y no de las menores) del maestro japonés tanto en el origen de ciertas perversiones genéricas posteriores, como puede ser el caso del *spaghetti-western*, en la medida en que el primer gran film de Sergio Leone —**Por un puñado de dólares** (*Per un pugno di dollari*, 1964) — era un inconfeso plagio de **Yojimbo** (1961) como en el punto de partida de *remakes* más o menos brillantes —**Los siete samuráis**

(1954)/**Los siete magníficos** (*The Magnificent Seveir*, John Sturges, 1960); **Rashomon/Cuatro confesiones** (*Outrage*; Martin Ritt, 1964)—, además de proporcionar otra de sus películas, en concreto **La fortaleza escondida** (1958), buena parte del esqueleto narrativo de la celebérrima obra de George Lucas —que años más tarde financiaría parcialmente **Kagemusha, la sombra del guerrero** (1980) junto con Ford Coppola— **La guerra de las galaxias** (*Star Wats*, 1977).

En resumidas cuentas el tópico se sustenta sobre la poco probada afirmación de que los gustos de un autor nos dicen algo sensato sobre el sentido de su obra y sobre las «formas» que adopta la misma, en un caso; la vieja idea de que la intriga narrativa de superficie y la dimensión temática de las películas, como elementos fundamentales que pueden ser tomados en préstamo, son lo que configura básicamente a un autor, en otro; la incapacidad para ver las torsiones significativas a las que se someten los rasgos definitorios de un género que se simula aceptar en un principio, en el tercero.

¿Es posible ir un poco más allá? ¿Desde qué ángulo plantear un acercamiento productivo al complejo problema de la doble inserción de una obra, al mismo tiempo, en una tradición artística precisa y en un universo dominado por la existencia de un lenguaje que parece haber sido codificado con carácter de validez general? Para intentar responder estas preguntas puede resultar útil volver sobre las consideraciones de Bazin antes citadas acerca de lo «propiamente japonés» del cine de Akira Kurosawa. No hace falta insistir mucho en el hecho de que, por ejemplo, los dos últimos aspectos destacados por el crítico francés (los vinculados con el uso del sonido, primero, el ritmo y la acción, después) apuntan en dirección de la vinculación de la práctica del cineasta con toda una serie de técnicas, típicas del teatro *Nô*, que conducen a la utilización de los efectos sonoros como manera privilegiada de amplificar los efectos de una acción presentada de manera sustancialmente estilizada o a convertir cualquier ínfimo movimiento, situado en un contexto de radical hieratismo, en una expresión privilegiada de la más intensa violencia[3]. Un ejemplo memorable de la primera de dichas actitudes puede observarse en una película como **Ran** (1985), en el momento del ataque al Tercer Castillo, cuando

Kurosawa decide representar la primera parte de dicho asalto privando a la escena de cualquier ruido realista para dejar que sea la música de Toru Takemitsu la que se haga cargo del *pathos* de la situación (se nos priva, por ejemplo, del sonido de la descarga de fusilería que acaba con las mujeres del anciano Hidetora Ichimonji que interponen sus cuerpos entre su señor y los asaltantes). Los ruidos sólo retornarán con el asesinato por la espalda de Taro, primogénito del clan Ichimonji, abatido de un disparo por uno de los sicarios de su hermano. A partir de ese momento, el espacio sonoro del film se torna de nuevo «realista», combinándose el ruido de los fusiles, el silbar de las flechas, el crepitar de las llamas y el rugido del viento, con el bajo continuo proporcionado por la música no diegética sobre la que se desliza el sonido sibilante de maderas y metales, todo ello acordado en una irrefutable representación del caos al que alude, precisamente, el título del film.

Ran

Todavía cabría añadir algo mucho más sustancial. Es fácil identificar como uno de los estilemas básicos que atraviesan toda la obra de Kurosawa la gestión personalísima del incremento y la disminución de ritmos que se refieren no sólo a la relación entre planos de larga o corta duración en el interior de una misma secuencia, sino que se extienden al esqueleto estructural de cada

film. Esquema organizativo que da lugar a un juego que, las más de las veces, adopta la forma de una explosiva dialéctica entre retención y descarga, bien patente en obras como **El perro rabioso** (1949) o **Trono de sangre** (1957) y que puede encontrarse, tal cual, en no pocos de los deportes tradicionales de Japón como el sumo o el judo. Si a esto le añadimos la sabia combinación entre repetición y diversidad del conjunto de parámetros movilizados en la puesta en escena (y que van desde aspectos como el tamaño de los planos, los ángulos de filmación elegidos, la posición y movimientos de los actores, hasta otros a los que ya he hecho alusión como son las configuraciones cromáticas seleccionadas o la selectividad del universo sonoro convocado), tendremos una primera idea del peso específico de esa dimensión, que podemos denominar, de manera aproximativa, musical, y que, en el trabajo de Kurosawa, se superpone siempre al estricto nivel narrativo. De esta manera se contribuye a explicitar una fuerte voluntad formal que constituye en auténtica «música visual» el conjunto de rasgos audiovisuales manipulados por el cineasta antes, incluso, de que éstos se configuren como figuras de un relato.

El infierno del odio

Con respecto a la manera en que la acción se vincula con la dimensión plástica de la imagen en la obra de Kurosawa, bastaría recordar el plano de arranque de **Kagemusha, la sombra del guerrero** para caer en la cuenta de cómo se combinan inmovilidad

y movimiento a lo largo de un largo plano estático de casi seis minutos de duración en que se confrontan el poderoso Shingen Takeda, su hermano Nobukado y el ladrón llamado a ocupar más adelante el rol de «sombra» del gran señor feudal. En este plano-secuencia, en el que se ponen en escena todos los tems fundamentales que la película va a desarrollar a continuación, se utiliza de forma magistral y extraordinariamente económica la combinación del hieratismo de una composición organizada en torno a una sabia y simplícísima estructura triangular con los estallidos de ira de la «sombra», cuyos desplazamientos en semicírculo o arrojándose al suelo sirven para expresar la tensión que opone y hermana, al mismo tiempo, al ladronzuelo y al cruel señor de la guerra.

Pero si hablamos de efectos de composición plástica sin duda uno de los puntos más altos del arte del Kurosawa de madurez se encuentra en la primera parte de **El infierno del odio**[4]. Este sorprendente film, que parte de una banal idea de corte policíaco, no sólo presenta una construcción narrativa inusual (se divide en dos parles bien diferenciadas, en las que a la claustrofobia de la primera se le opone la más «aireada» y dinámica apariencia de la segunda), sino que presenta un magnífico uso de la pantalla horizontal del Tohoscope, sobre todo en la primera parte de la película, que sucede, prácticamente en su integridad, en el gran salón, abierto al exterior sobre la gran ciudad a través de grandes ventanales, del industrial zapatero Kingo Gondo. Detengámonos un instante en los momentos que giran en torno a la tercera llamada telefónica efectuada por el secuestrador del hijo del chófer del empresario. La escena se abre con un amplio plano que ubica en los extremos del encuadre a Gondo y a Kawanishi, su hombre de confianza, al que va a enviar a Osaka con el dinero que le permitirá hacerse con el control definitivo de la empresa Calzados Nacional. Plano que define el espacio de la escena en puros términos de proscenio teatral, hecho subrayado por la abolición de la «cuarta pared» (Kurosawa elige como punto de vista principal para la escena el lugar imposible de la pared que se sitúa tras un gran sofá) y por el hecho de que los visillos que cubren los grandes ventanales estén cerrados, lo que contribuye a que el espacio adquiera una fuerte dimensión claustrofóbica. Hasta el punto de que todo lo que

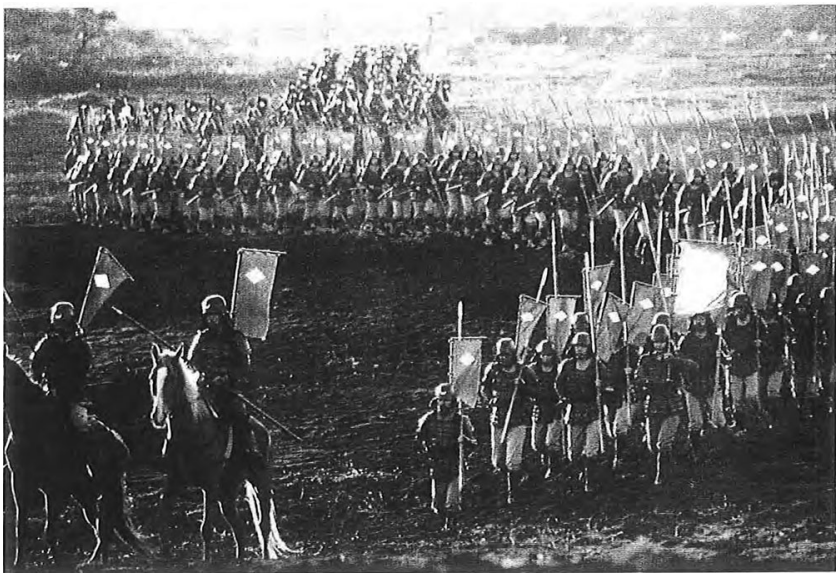
va a seguir se puede evaluar en términos de entradas y salidas de campo (el fuera de campo funciona a modo de «bambalinas cinematográficas») y desplazamientos por el «escenario»: Cuando el subordinado de Gondo está a punto de abandonar la habitación suena el teléfono, lo que propicia la entrada en escena del expectante chófer y de los miembros de la policía desplazados a la mansión de Gondo. Precisamente la irrupción de éstos facilita, mediante un *raccord* en movimiento, el paso al tercer y postrer plano de la escena. Este plano está concebido a la manera de una serie de «estaciones» (se trata, propiamente, del vía crucis de Gondo) en las que las distintas ubicaciones de los personajes, sus combinaciones, sus apariciones en campo y sus desplazamientos por el mismo se harán cargo de la evolución de la construcción narrativa. Pasaremos así de ese grupo compacto formado por Gondo, los tres policías y el chófer agrupados en torno al teléfono, a un segundo estadio que descubre al fondo, en profundidad de campo (aquí utilizada como elemento de refuerzo dramático), a la esposa de Gondo. A continuación, un tercero, obtenido mediante un reencuadre, aislará a Gondo y Kawanishi mientras escuchan el discurso del secuestrador. Un cuarto se focalizará sobre la petición del chófer que, tras haber oído la voz de su hijo, no puede reprimir el solicitar a Gondo que pague el rescate pedido. Un quinto momento nos mostrará a Gondo que recorrerá una parte del salón abrumado por las dudas mientras el chófer, que terminará suplicando de rodillas, insiste en su demanda. La entrada en campo de la esposa de Gondo, que consolará al abatido empleado (*«yo le pediré que te ayude»*), señalará una nueva «estación». Cuando el hijo de Gondo —amigo del secuestrado— aparezca en escena despertado de su sueño por los gritos, Gondo tomará la decisión de posponer la operación financiera y dedicar su dinero al rescate del secuestrado. El encuadre final, que reproduce el del primer plano de la escena (con la diferencia de que ahora el espacio horizontal de la pantalla se encuentra lleno de personajes estratégicamente situados), nos permitirá ver cómo Gondo sale de la habitación, no sin antes haber cogido a su hijo en brazos. Una arcaica cortinilla cerrará la escena tras de la cual la suerte de Gondo estará echada[5].

Kagemusha, la sombra del guerrero

Con todo, me parece que no es en estos aspectos, con ser importantes, donde puede rastrearse la manera extremadamente original en la que Akira Kurosawa reformula, a través de su trabajo específicamente fílmico, sus vínculos con la tradición cultural que le sirve de humus. Basta atender a los requerimientos más superficiales que el cine de nuestro autor realiza al espectador para caer en la cuenta de que cada una de sus imágenes se presenta ante el mismo como dotada de una fuerte impronta «visual» que la vincula, explícitamente, con la historia de la representación plástica tal y como ha venido constituyéndose históricamente en Japón. Representación plástica que se asienta, como veremos de inmediato, sobre una personalísima gestión del espacio fílmico que debe no poco a la trascripción de ciertas técnicas pictóricas en puros términos cinematográficos.

Planteado el tema con gran rapidez puede decirse que Kurosawa combina dos tradiciones de origen pictórico, en personalísima síntesis. Una primera, que encuentra un ejemplo privilegiado en los *emaki-mono* (que alcanzaron su apogeo en los siglos XII y XIII), pinturas realizadas sobre rollo vertical u horizontal en los que se desplegaba, en ausencia de límites que aislaran cada acción de las inmediatamente anteriores o posteriores, una composición, sabiamente orquestada (y hay que tomar esta expresión en su sentido estrictamente musical), en la que cuenta, tanto o más que la historia que se narra, la «puesta en forma» de la misma. Sin duda, en los encuadres de Kurosawa, llenos de composiciones excéntricas, dominados por una notable asimetría compositiva y tensados

mediante un vigoroso equilibrio de complejas líneas oblicuas contrapuestas, podemos oír un eco de esas pinturas arriba evocadas. Baste comparar la presencia de estos rasgos estilísticos en filmes como **La fortaleza escondida** (1958), **Kagemusha, la sombra del guerrero** o **Ran** con la manera en la que este tipo de problemas se plantean y resuelven en ciertas obras señeras de la pintura japonesa como el *Incendio del palacio Sanjo* (de la serie *Cuentos de la insurrección Heiji*, siglo XII, museo de Boston) para poder medir la cercanía del arte de Kurosawa con una de las más exquisitas tradiciones visuales de su país.



Kagemusha, la sombra del guerrero

La segunda línea explorada por Kurosawa para la «composición» plástica de sus obras tiende a vincularlas con el arte del *sumi*. El *sumi* o pintura a tinta; exacerba, mediante el peso del «rasgo caligráfico», esa dimensión común a gran parte del arte japonés por la que se tiende a prescindir de la profundidad de campo, del volumen y de las sombras a la hora de producir un mundo en el que se privilegia la línea de acción sobre la perspectiva, y donde se deja en un segundo plano el aspecto de las figuras para destacar la esencial dimensión plana de las manchas y signos que conforman las configuraciones visuales.

Para producir este efecto, Kurosawa filma, sistemáticamente, gran parte de sus escenas con potentes teleobjetivos que le permiten tratar la pantalla como auténtica página en blanco, sobre la que los desplazamientos de los actores funcionan como trazos, como pinceladas puras capaces de condensar, en un gesto caligráfico, el movimiento y el cambio en estado puro. Dos ejemplos tomados del mismo film: el primero, ubicado en el inicio de **Kagemusha, la sombra del guerrero**, describe el descenso del mensajero que porta la noticia de la interrupción del suministro de agua a los cercados desde lo alto del castillo hasta el lugar en que se concentran los generales sitiadores. Escena en la que la agitación del suceso descrito es expresada mediante la «escritura» que el gesto físico del actor es capaz de trazar sobre el soporte interminable del celuloide. La decena de planos filmados con teleobjetivo (lo que aplana la composición enfatizando las manchas de color que la organizan) que forman la escena —y que Gilles Deleuze[6] considera, con justicia, como un «*trazo único*» y «*rúbrica personal de Kurosawa*»— registran el histérico descenso de un soldado que atraviesa, teñido de color marrón a causa del barrizal en que se ha venido moviendo, los lugares ocupados por las tropas (cada grupo o compañía señalado por un color diferente) agolpadas junto a las murallas. El efecto conseguido se asemeja al de un pincel que trazara una línea ondulante y vertical sobre un espacio interminable. Con lo que el uso del teleobjetivo deja de ser el instrumento de simplificación del rodaje utilizado por tantos cineastas para convertirse en una manera de reconciliar el pasado con el presente a través de una tecnología que se pone al servicio de la tradición. El segundo, que insiste en la misma dirección, se encuentra en el desenlace del mismo film: en la gran batalla final, Kurosawa juega la carta de la elipsis para escamotearnos el núcleo del drama y concentrarse en los preliminares y las postrimerías del enfrentamiento entre los ejércitos de los clanes rivales. Pero no se limita a desplazar el centro dramático de la escena del núcleo previsible hacia aspectos *a priori* secundarios, sino que elige filmar esos antecedentes y consecuentes (en especial los primeros) de tal manera que tanto la aproximación de los ejércitos rivales como la descripción del horror y la destrucción que siguen a la batalla, se convierten en un auténtico «ejercicio caligráfico» que subraya la dimensión plástica de la

escena enfatizando la estilización de la misma. Porque, ya es hora de decirlo, Kurosawa está lejos de ser un cineasta realista en el sentido convencional del término. Antes bien, forma parte de ese grupo de artistas para los que no existe otra «realidad» que la de la pantalla, concebida como un espacio por llenar tanto en términos narrativos como plásticos.

Un último aspecto a destacar permite medir, definitivamente, la manera en que toma forma la ya citada «japonesidad» de Kurosawa. Estoy pensando en su manera de entender y usar una de las reglas de oro que han servido para definir la estilística que se suele predicar como constitutiva del cine de occidente. Me refiero a la famosa línea de los
180°
y a su corolario que organiza el espacio del relato en una semicircunferencia ideal, sucesivamente explorada por una cámara que goza de una ubicuidad tan notable como limitada. Se sabe que Kurosawa suele filmar sus escenas con varias cámaras (generalmente tres), lo que le permite no sólo gozar de un rodaje en continuidad, sino también, y esto es lo realmente importante desde mi punto de vista, desagregar el espacio de la acción desde puntos de vista que suelen salirse de lo establecido en términos canónicos. Muy notoria en sus filmes rodados en cinemascope (formato del que no resulta enfático afirmar que es uno de los grandes maestros) es la existencia de encuadres que balancean de manera poco ortodoxa (si se me permite la expresión) la verticalidad del actor con la horizontalidad de la pantalla, o que (en nuevo guiño a la historia mediante la referencia al *ukiyo-e*) cortan los cuerpos, en lo que es menos un desprecio confesado a ciertas reglas compositivas de obligado cumplimiento en el cine occidental que el uso de una opción estética firmemente documentada en la pintura oriental.

De esta manera, mediante el uso de varias cámaras, se consigue evitar la retórica del plano/contraplano para elaborar una auténtica «poética del espacio» que, en palabras de Gilles Deleuze, puede dar lugar al nacimiento de un «espacio-aliento» en el que cuenta más su dimensión conflictual que su característica (vital en el cine clásico occidental) de marco ideal, continuo, capaz de unificar sensiblemente la narración. Bien entendido que para Kurosawa no se trata tanto de violar una regla como de mantenerse «al margen»

de toda preceptiva prefijada. Un rápido ejemplo, también tomado de **Kagemusha, la sombra del guerrero**, puede ilustrar esta toma de postura: cuando en el contexto del enfrentamiento entre los clanes Takeda y Nobunaga, el señor de este último clan recibe la noticia de la muerte de su rival Shingen, antes de decidir el ataque a sus enemigos pronunciará una oración fúnebre en la que rendirá un homenaje a su antagonista. La escena, rodada basta ese momento con exquisito respeto a la preceptiva convencional, estallará a través de una serie de saltos de eje imprevistos, de tal manera que cada cambio de plano que ritma el recitado acerca de la caducidad de la vida humana a que se entrega el personaje se sitúa en perfecta concomitancia con el contenido vehiculado por el discurso explícito. Además, estos saltos de eje son tanto más interesantes en la medida en que expresan de forma radicalmente cinematográfica el conflicto interior del personaje, escindido entre sus lazos con las tradiciones y su alianza con los misioneros jesuitas y su conversión al catolicismo.

Barbarroja

Sin embargo, uno de los más efectivos (por su extremada

simplicidad, que lo hace pasar casi inadvertido) usos de esta estrategia lo encontramos en una de la secuencias nodales de **Barbarroja** (1965)[7], El curtido médico Kyojo Nihiele, conocido con el apodo de «Barbarroja», reclama la presencia de uno de sus jóvenes colegas (Naburo Yasumoto, que considera que, por su formación y extracción social, estaba destinado a ejercitarse en un hospital menos menesteroso) para que le ayude a atender a un anciano moribundo a causa del cáncer. Tras pedirle que realice un diagnóstico del mal que aqueja al paciente, diagnóstico que el veterano galeno deberá rectificar, Barbarroja colocará al dubitativo e inexperto doctor ante el hecho de que la enfermedad de cualquier ser humano hunde sus raíces en las miserias de la vida social, para, finalmente recordarle que «*nada hay más solemne que los últimos momentos de la vida de un hombre*». Buena parte de la escena que se ha abierto con la cámara situada, en el estrecho espacio en que sucede la acción, en el lado del lecho que ocupa Barbarroja, está resuelta mediante una serie de sencillos planos y contraplanos que recortan las cabezas de los dos interlocutores sobre el fondo neutro de las paredes del habitáculo y que sitúan al espectador de acuerdo con un eje que deja a ambos médicos a la derecha de dicho eje. Justo en el momento en que, tras haber apuntado hacia las causas sociales de la enfermedad, Barbarroja comience a relatar la historia particular del moribundo, la cámara de Kurosawa establecerá un nuevo punto de vista en el que se combinan dos elementos: el plano incluye a los dos médicos y al paciente en un encuadre que reproduce simétricamente el de apertura de la secuencia (se ha vuelto el espacio como un guante, viajando el espectador al otro lado del camastro en un giro de
180°)
y se establece un nuevo eje entre los dos personajes principales, que ahora quedan ubicados a la izquierda del mismo. De esta manera tan discreta como efectiva, Kurosawa encuentra un equivalente visual para el terremoto emocional que pone en crisis las convicciones del joven médico. Cuando Barbarroja abandone la escena, reclamado para atender una urgencia, Yasumoto quedará cara a cara con la singularidad radical de la experiencia de la agonía humana, apenas hecha de otra cosa que de estertores y rechinar de dientes.

¿De qué hablamos, por tanto, cuando hablamos de la occidentalización del cine de Akira Kurosawa? Como ya hemos dicho al principio de este texto, de un auténtico estereotipo. Por mi parte tampoco querría reivindicar aquí su estricta «japonesidad» entendida, en expresión de Roland Barthes, como una «*especie de identidad enfática*» de Kurosawa. Simplemente hacer notar que la obra de un autor (de un gran artista) es siempre la reescritura de parámetros provenientes de horizontes muy diversos y que, quisiera insistir en esta idea para terminar, no sólo se extraen del campo fílmico. Por eso es vital caer en la cuenta de que el cine es un avatar más de un problema que no es (no puede ser) cinematográfico, sino la actualización del problema virtual (y mucho más general) de la representación visual. Problema que recibe respuestas históricas diversas según épocas, países y, cómo no, autores. Kurosawa es, sin duda, momento privilegiado de una de esas respuestas, en la que se reformulan los elementos de una antigua cultura y se los transforma al ponerlos en contacto con una moderna tecnología.

Kurosawa, por otra parte, se ha expresado siempre con claridad meridiana, poniendo el acento en la dimensión estilizada de su trabajo fílmico, apartado de cualquier noción superficial de «realismo»: «*No me considero un realista. Me esfuerzo por serlo, pero no lo soy. No consigo nunca ser realista porque soy sentimental. Me siento vinculado profundamente a las artes plásticas, a la belleza. No puedo mirar fríamente la realidad*».

Los samuráis en el cine de Akira Kurosawa

La armonía entre la pluma y la espada

Antonio José Navarro

Samuraien ondorengo zuzena izanik, Kurosawak tan ugari eskaini dio ia mitikoak diren pertsonaia horien irudiari. Izan ere, samuráiak eta roninak (jauntxorik gabeko samuráiak, alderrai dabiltzanak eta erromesak) izango dira bere pelikula ezagunenetako batzuen protagonista, esate baterako ***Ran, Yojimbo, Sanjuro*** *edo* ***Los siete samuráis*** *pelikulentan.*

Kagemusha, la sombra del guerrero

La cultura japonesa clásica nos ofrece muchas figuras, palabras e imágenes que la fantasía y el intelecto se esfuerzan en asimilar. Aturdidos por su complejidad y variedad, habitualmente nos detenemos en aquellos personajes e iconos cuya capacidad de sugestión —mezcla de exotismo, agresividad física y suntuoso artificio plástico— colman ciertas afinidades instintivas. Y, sin duda, el samurái es uno de los personajes más populares, uno de los

iconos más poderosos que, de inmediato, transmiten al espectador occidental una idea del Japón tan folclórica como romántica. Oscilando entre la épica y la tragedia, entre la aventura y la barbarie, para Occidente los samuráis continúan siendo aquellos feroces guerreros ungidos de un peculiar sentido de la caballerosidad. Una caballerosidad construida alrededor de sombríos rituales, los cuales perfilan con rudeza los matices más intrigantes de la fascinación que, aún hoy, los samuráis provocan entre nosotros, los lejanos observadores de una cultura «extraña». ¿Y de qué matices estamos hablando? Por ejemplo, durante los prolegómenos de cada duelo a muerte, los samuráis cumplían una serie de estrictas reglas de cortesía hacia el adversario. Cada combatiente solía dar su nombre y linaje al contrario, enumerando acto seguido sus más destacadas hazañas. Finalizada la lucha, el samurái victorioso, antes de cortar la cabeza a su rival, tenía la costumbre de elogiar el valor demostrado por éste durante el combate. Aunque lo descrito no puede competir con la macabra poética que destilan determinados gestos: previamente a cada batalla, el samurái quemaba incienso en su casco de manera que, en caso de ser decapitado, su cabeza oliera bien…

Tal vez por este motivo, los filmes sobre/con samuráis realizados por Akira Kurosawa —**Los siete samuráis** (1954), **Trono de sangre** (1957), **Yojimbo** (1961), **Sanjuro** (1962) y **Ran** (1985)—, cautivan al público occidental de una manera que otros títulos del cineasta japonés no consiguen, como es el caso de **El perro rabioso** (1949) o **Vivir** (1952), a pesar de que nadie pueda cuestionar seriamente su abrumadora calidad artística. Aparte del preciosismo pictórico de la puesta en escena, del estilo ágil y elegante del montaje, de la esquiva poesía de los movimientos de cámara, en los filmes sobre/con samuráis de Kurosawa los espectadores occidentales hallan una colorida pintura del alma humana, idéntica en sus reacciones, en sus grandezas y en sus miserias, a las que han tenido, y seguirán teniendo, hombres de todas las épocas. De ahí que **Los siete samuráis, Yojimbo** o **Ran** tiendan a la universalidad, esquivando hábilmente su férrea ambientación histórica en el convulso siglo XVI nipón, sacudido por numerosas guerras civiles[1], y uno de los periodos históricos predilectos del realizador[2]. Los cantares de gesta, los relatos de

aventuras, el *western* o la más fiera tragedia isabelina son evocados por Kurosawa a través del mundo legendario y misterioso de los samuráis. Sin embargo, el autor de **Dodeskaden** (1970) no sucumbe frente a la rigidez y lejanía del mito que, en ocasiones, se muestra extraño, críptico. Kurosawa jamás pierde el sentido del relato ni se remansa hasta el punto de perder el ritmo de la acción. Por eso, títulos como **Trono de sangre** o **Sanjuro**, pese a su gravedad o a su liviano tono bufo, reconstruyen el drama y la aventura en un plano mucho más fresco y estimulante, sin las laceraciones que podría comportar una excesiva sumisión hacia sus ricos y remotos orígenes culturales.

Yojimbo

Así pues, los filmes sobre/con samuráis de Akira Kurosawa nos desvelan a un brillante narrador, cuya creatividad, rebosante de astucia, recursos y fuerza, afianza el sentido práctico de la narración; es decir, su ética. Por eso, viendo filmes como **Yojimbo** o **Ran** acuden a la memoria las agudas reflexiones de Walter Benjamín
(1892-1940)
a propósito de «el narrador»: «*La orientación hacia un interés práctico es un rasgo característico de muchos narradores natos, (…) De forma*

abierta u oculta, la narración lleva en sí su utilidad. Dicha utilidad puede consistir a veces en una moral, otras en una indicación práctica o, en ocasiones, en un proverbio o norma de conducta. En cualquier caso, el narrador es un hombre que da un consejo a quien le escucha. Ahora bien, si "dar un consejo" empieza a sonar anticuado hoy en día, la culpa la tiene el hecho de que disminuye la comunicabilidad de la experiencia. (…) El consejo entretejido en la tela de vida ya vivida, es sabiduría»[3].

Pero la sabiduría vital de Akira Kurosawa es además, y muy especialmente, una búsqueda material, física, de la belleza. El torrencial aguacero bajo el cual pelean los guerreros de **Los siete samuráis**, obligándolos a combatir inmersos en un mar de mefítico lodo; la densa y dolorosa telaraña de flechas que atrapa y elimina a Taketoki Washizu (Toshiro Mifune) en **Trono de sangre**, acercándose trémulo a sus ejecutores, para caer postrado ante ellos en medio de una densa y fantasmagórica neblina; las calles lúgubres y desérticas de **Yojimbo**, azotadas continuamente por un viento arisco y sucio que levanta nubes de polvo capaces de difuminar el desolador paisaje donde el *ronin* (samurái errante y sin amo) Sanjuro Kuwabatake (Toshiro Mifune) impondrá el orden frente al mal; aquel momento de **Sanjuro** en donde el *ronin* interpretado, una vez más, por Mifune, hace gala de su *ian-jutsu* (arte de desenfundar la espada) y, con un movimiento veloz y certero, asesta un tajo mortal a su enemigo, que se desploma en medio de una estremecedora nube de sangre… La belleza en el cine de Kurosawa sobre/con samuráis surge, como afirmaba George Santayana (1863-1952),
del cieno, la sangre y el calor del sol. Y al igual que para el filósofo hispano-estadounidense, para el realizador nipón la exaltación de la emoción y la naturalización de la belleza —de sus texturas y de sus materias— permite el acceso a las otras esencias de las cosas, pues los valores estéticos no pertenecen a otro mundo, trascendente e inefable, sino que son una manifestación humana más, sometida a los dictámenes de la moral y de la razón. De ahí que, a propósito de **Trono de sangre**, Manuel Vidal Estévez escribiera: «*La niebla, el viento, la lluvia, el bosque, expuestos en todo su exuberancia, configuran el inclemente paisaje en el que brotará la desenfrenada pulsión de poder que conducirá al crimen, a la locura y a la muerte. Un paisaje exasperado, presidido por una atmósfera fúnebre que abre y cierra la*

película para señalar al discurso como un circulo infernal sin posible salida. Kurosawa inscribe así la fatalidad del afán de poder como tragedia plenamente inscrita en la naturaleza»[4].

Sobre la expresión de los propios sentimientos

Sanjuro

El universo legendario y violento de los samuráis no fue, en modo alguno, ajeno a Akira Kurosawa. Su padre, Isao Kurosawa, era descendiente directo de un distinguido clan de samuráis de Toholm, al norte del Japón, cuyos orígenes se remontaban al siglo XI, además de oficial de la Academia Imperial de Toyama y profesor de artes marciales, concretamente de kendo[5]. Influido por su progenitor, Kurosawa fue toda su vida un destacado practicante de kendo —al igual que Toshiro Mifune, protagonista de varias de sus películas sobre/con samuráis—, a lo cual ayudaba su impresionante físico de 1.85 metros —tan imponente como el de sus admirados Shingen Takeda, Nobugama Oda. Hideyoshi, Motomari Mori…—, pero jamás se sintió tentado por la espada, por la vida castrense, sino que se decantó por la pluma, por la vida del artista. Así que empezó a

estudiar bellas artes, pero el temor a no ser un buen pintor y su interés por el cine le llevaron en 1936 a buscar empleo en los estudios Toho, iniciando su carrera como ayudante del director Kajiro Yamamoto, curiosamente cineasta especializado en comedias ligeras como **Enoken no senman chojya** (1936) y **Otto no teiso-haru kureba** (1937). La armonía entre la pluma —su Formación e intereses artísticos— y la espada —su estricta educación tradicional de raíces samuráis— empezaba a confluir armónicamente, y buena prueba de ello es que Kurosawa debutaría en calidad de director con La leyenda del gran judo (1943), un violento y poético *jidai-geki* (película de tema histórico) en torno al inventor del judo que cosechó un enorme éxito en taquilla, dando lugar a una notable secuela. **La nueva leyenda del gran judo** (1945).

Los siete samuráis

Dos años después de **Vivir**, Akira Kurosawa decide cambiar de registro y filma a lo largo de doce meses, en condiciones muy difíciles[6], **Los siete samuráis**. Esta vez, el intimismo cede al fragor y al furor de una epopeya sangrienta, donde el director realza la feroz acción individual de sus héroes como único remedio contra la injusticia. Pero Kurosawa contempla escéptico la épica violencia que marca el relato, pues la operación guerrera de los siete *ronin* protagonistas es presentada como un impulso humanista

valeroso y absurdo a un mismo tiempo. Proteger a los desvalidos campesinos de la opresión a que son sometidos por una feroz partida de bandidos exige a sus defensores el sacrificio supremo de la muerte, en aras de una «ley moral» autoimpuesta. Pero también es el producto de la desbordante exuberancia vital propia del héroe que, como diría Nietzsche, «*tiene mucho que dar a otros*» simplemente porque le sobra, porque no conseguirá vivir él solo tanta vida. Los héroes de **Los siete samuráis**, a diferencia de los bandidos e, incluso, de los mismos campesinos —todos ellos bárbaros que miran sus pasiones como su única razón de ser, incapaces de domesticarlas ni comprenderlas, valorando su vida en función de su Ímpetu o de su desesperación…—, son personajes emotivos, divertidos y un tanto trágicos, llenos de fuerza.

Sin proponérselo, el éxito de Los siete samuráis revitalizó un género fílmico muy popular en el Japón desde los inicios del cine silente, el *chambara* —«*palabra derivada de la onomatopeya "chan-chan barabara", que representa el ruido brutal del sable al cortar la carne humana*», según explica Pascal Vincent[7]—. Concretamente, el *chambara* florece a partir de 1927 gracias a filmes como **Oka seidan** (1928) y **Zanjin Zamba Ken** (1930), ambas de Daisuke Ito, o como **Ronin-gai** (1928) y **Kubi no Za** 1929), las dos dirigidas por Masashiro Makino. Sus orígenes culturales más inmediatos hay que buscarlos en el teatro *kabuki*[8] y en la literatura épica del periodo Kamakura
(1185-1338).
Las narraciones bélicas Kamakura, de un lenguaje maravillosamente vivido[9], gozaron de una gran popularidad entre nobles y plebeyos ya que sus héroes, habitualmente samuráis y monjes-guerreros budistas, eran glorificados a través de enérgicas acciones guerreras. Las narraciones bélicas del periodo Kamakura eran algo más que un simple entretenimiento; ejercieron una profunda influencia en la forja del carácter japonés moderno al idealizar la temeridad, la lealtad y el desdén por la muerte.

Irónicamente, durante el conflicto bélico en el Pacífico el género decayó, debido al auge de cintas bélicas más convencionales, rebosantes de propaganda. Los pocos *chambara* escritos, producidos y dirigidos en aquel entonces tuvieron que adaptarse a los ideales imperialistas y xenófobos del Japón en guerra, como demuestra

Kimiara tengu (1942), de Daisuke Ito, donde los villanos son un grupo de *gaijin* (término despectivo con que los japoneses se refieren a los extranjeros). Incluso personalidades ajenas al *chambara*, como Kenji Mizoguchi, tuvieron que hilvanar un discurso conservador afín a los dictados de las autoridades políticas y culturales de entonces. Su exquisita y poética **La venganza de los cuarenta y siete samuráis** (*Genroku chushingura*, 1941), basada en una leyenda popular japonesa, ilustra a la perfección el conflicto, típicamente japonés, entre la lealtad personal y la obligación para con su país[10], ensalzando la ética servil y marcial de los samuráis.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial los responsables del ejército norteamericano de ocupación, la SCAP (Supreme Command of the Allied Powers) prohibieron todas aquellas películas «*que favorezcan o representen la lealtad feudal y la directa o indirecta aprobación del suicidio*» y, por consiguiente, según el especialista norteamericano David Desser, el *chambara* desapareció[11]. Únicamente cuando los productores nipones, a raíz de la extraordinaria acogida dispensada a **Los siete samuráis** tanto en Japón como en Occidente, intuyeron las posibilidades económicas que entrañaba la «resurrección» del *chambara*, éste volvió a las pantallas con fuerza inusitada. Títulos como **Harakiri** (*Seppuku*, 1962), de Masaki Kobayashi; **Nemuri Kyoshiro sappocho** (1963), de Tokuzo Tanaka; **Zatoichi senryokubi** (1964), de Kazuo Ikehiro —protagonizada por un *ronin* ciego llamado Zato Ichi, personaje que inspiró **El justiciero ciego** (*Blindman*, 1971), excelente *eurowestern* dirigido por Ferdinando Baldi y protagonizado por Tony Anthony—; **Dai-bosatsu tôge** (1966), de Kihachi Okamoto; **Rebelión** (
Joi-uchi
, 1967), de Masaki Kobayashi; y muy especialmente, la trilogía de Hiroshi lnagaki, **Samurái** (*Miyamoto Musashi*, 1954), **Samurái 2** (*Miyamoto Musashi: Ichijoji no ketto*, 1955) y **Samurái 3: Duelo en la isla Ganryu** (*Miyamoto Musashi: Kettô Ganryû-jima*, 1956), fueron algunos de los títulos que dieron fortaleza al género dentro de la industria cinematográfica nipona hasta su desaparición «oficial» hacia mediados de los setenta, con la saga **Kozure Ôkami** («Lobo Solitario»)[12]. Muy afinadamente, David Desser apunta que los *chambara* de posguerra se acercaban mucho al *western* occidental —

de ahí que les fuera muy fácil tanto a John Sturges como a Sergio Leone realizar **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*, 1960) y **Por un puñado de dólares** (*Per un pugno di dollari*, 1964), sendos *remakes* de, respectivamente, **Los siete samuráis** y **Yojimbo**—, Desser asegura muy atinadamente que el *chambara* es un género sumamente reiterativo y predecible, que retrata un cosmos regido por la violencia y la anarquía y que es esencialmente nihilista. «*Ni la sociedad ni el individuo poseen valor alguno. El heroísmo, en última instancia, carece de significado, así como la búsqueda de la perfección tan típicamente samurái*», subraya[13]. También afirma que el pasado japonés es mitificado y que, en ese proceso, la historia desaparece, «*dejando paso a hombres violentos con espadas en una tierra de caos y heroísmo*»[14].

Los siete samuráis

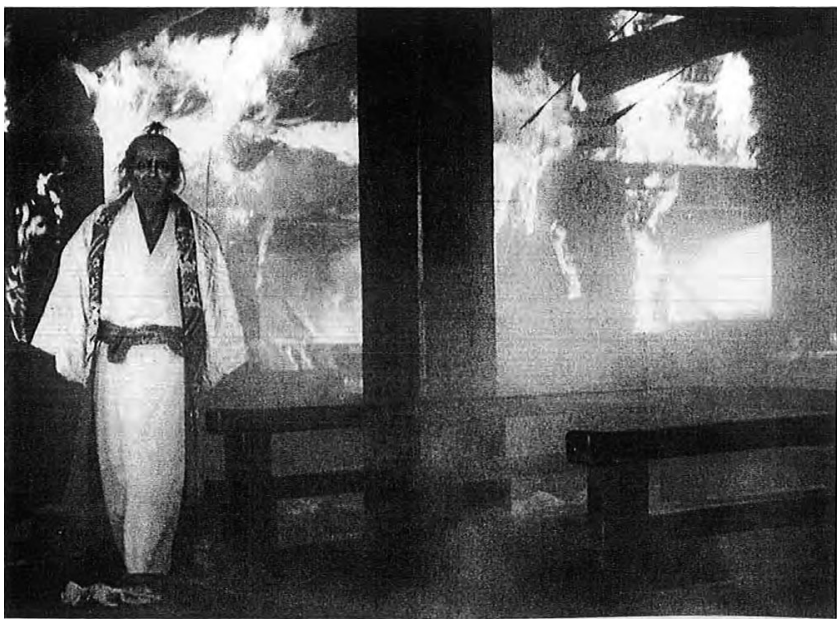
Más allá del placer de contar una historia, de la enseñanza vital que de ella se derive, de la crispada búsqueda de una belleza, simplemente, del placer por la aventura —cf. **Los siete samuráis**—, en los filmes sobre/con samuráis de Akira Kurosawa existe,

encubierto, un propósito o, si se prefiere, un mensaje. Bien es cierto que el propio cineasta repudiaba este tipo de observaciones —«*Cuando tengo que enviar mensajes a alguien utilizo una carta. El cine no es un medio para enviar mensajes a la gente*», dijo en cierta ocasión[15]—, pero cintas como **Yojimbo** o **Ran** expresan, sin duda alguna, los sentimientos de su autor, independientemente de los vínculos que sus películas pudieran tener con el *chambara* como género. Para los defensores a ultranza de la *politique des auteurs*, el cine se concibe como la misión personal del cineasta. Sus pensamientos, su visión del hombre y de la vida se trueca en cine y —mediante otra vuelta de tuerca— el cine se redefine como algo que carece de valor si no constituye un acto extremo, un riesgo. El cine, pues, se vuelve confesional, exorcístico: un muestrario de las obsesiones más personales del cineasta. Así pues, la experiencia directa guía de manera exclusiva el juicio moral de Kurosawa para con sus samuráis y *ronin*; no sólo su resistencia a generalizar, a vulgarizar, huyendo de los tópicos del *chambara*, permanece indomable, sino que utiliza sus principales estructuras narrativas y visuales para construir un universo épico intensamente personal. Dejando a un lado su filiación shakesperiana, es obvio que **Trono de sangre** y **Ran** son relatos sobre/con samuráis que, de manera elíptica, metafórica, reflexionan sobre la moral tradicional de una sociedad determinada, en particular la clase dirigente nipona —tema ya abordado directamente en **Los canallas duermen en paz** (1960)—, desde una óptica sumamente oscura. En cambio, **Los siete samuráis, Yojimbo** y **Sanjuro**, donde predominan los aspectos más lúdicos y espectaculares del *chambara*, aunque sumamente estilizados, Kurosawa intenta hallar un hálito para la esperanza al tomar partido por el individuo. Sus héroes pelean contra todo aquello que puede anularlos y/o someterlos, se imponen al caos y rehúsan el orden (injusto) de las cosas, ya sea por medios violentos o empleando la astucia. Elementos altamente subversivos si tenemos en cuenta que, en el Japón, durante siglos y aún en la actualidad, lo colectivo prevalece sobre lo individual y el orden no se cuestiona, sino que se venera. De hecho, el sesgado humanismo de Kurosawa hace que los sucesos de más vasto alcance se resuelvan gracias al valor y a los cálculos de ciertos individuos, lo cual parece aportarle cierto consuelo existencial y tal vez un

mayor acicate para que despliegue su enorme sabiduría artística.

La vía del guerrero y las trampas del poder

A lo largo del siglo XI, el crecimiento del sistema feudal japonés basado en la lealtad personal y familiar hacia el daimio (señor feudal) trajo consigo el afianzamiento de la figura del guerrero-caballero, el samurái («el que sirve»), término utilizado por primera vez en el siglo X con el sentido de vasallo militar y que fue adoptado de manera oficial a finales del siglo XII por el gobierno de Kamakura, ya que su Departamento de Guerra se llamaba *samuráidokoro*. Sin embargo, los orígenes de la clase samurái se encuentran en el sistema Kondei, establecido en el año 792, el cual reorganizó el ejército japonés asignando a los diversos cuerpos de oficiales los jóvenes reclutados entre las familias nobles. Estos oficiales iban a caballo, vestían armadura y usaban el arco y la espada. Se adiestraban en Kioto, en el interior de un acuartelamiento especial —que aún existe— llamado el *Butokuden*, que significa «sala de las virtudes de la guerra», construido en el año 782 por orden del emperador Kammu.



Ran

Los samuráis eran soldados que servían a señores civiles o

militares, vinculándose a ellos mediante un estricto código de honor, el *bushido* («la vía del guerrero»), que exigía una absoluta lealtad hacia sus superiores. Se daba por sentado, pues, que nada interferiría en el servicio del samurái, ni el amor a la esposa y a los hijos, ni las obligaciones hacia los propios padres. Y menos que nada debía afectar al samurái el temor a la muerte, Daidoji Yuzan sintetizaba así este sentimiento de absoluto desprecio por la muerte: «*Un samurái debe ante todo tener constantemente en mente, día y noche, desde la mañana de Año Nuevo, cuando toma sus palillos para desayunar hasta la noche del último día del año, el hecho de que un día ha de morir. Esa es su principal tarea. Si es plenamente consciente de ello, podrá vivir conforme a la Vía de la Lealtad y del Deber Filial, se mantendrá libre de la enfermedad y de la desgracia y, además, gozará de larga vida. También tendrá una personalidad distinguida y con muchas cualidades admirables*»[16]. En consecuencia, después de un fracaso u otro hecho ignominioso, muchos samuráis preferían darse muerte seccionándose el abdomen con su espada para tener un fin decoroso: esta práctica se llama harakiri (corte de estómago). El suicidio ritual es parte del código del *bushido* y se conoce como *seppuku*. La idea de que más vale una muerte honorable que una vida infamada es parte muy importante de la mentalidad japonesa hasta el presente.

Trono de sangre

La vida del samurái no se reducía sólo a la disciplina de su educación militar, sino que abarcaba también un rico aprendizaje espiritual e intelectual. Los samuráis cultivaron la escritura, la pintura y la filosofía. Algunas de las artes que practicaban fueron el dibujo, la ceremonia de servir el té y el arreglo de plantas (ikebana). No en vano uno de los más elevados principios de la disciplina samurái, muy especialmente en tiempos de paz, era la destreza «en la pluma y en la espada», lo que significaba alimentar la mente y el cuerpo. De ahí que la educación básica de un joven samurái fuera, a un mismo tiempo, el estudio de los clásicos chinos y de las técnicas de esgrima, disciplina recogida por el principio *Bunbu Ichi*, es decir, «la pluma y la espada son uno».

Ran

La vía del guerrero, que los samuráis se esforzaban en practicar con absoluta rectitud —y a la que renunciaban en tiempos de guerra, cuando sobrevivir adquiría visos verdaderamente atroces[17] —, para Akira Kurosawa no es más que una filosofía vacua puesta en evidencia a causa de incontables traiciones e hipocresías. El samurái, protegido por su arrogancia, su armadura, su lanza y su espada, parece inmune a la letal severidad de la batalla, pero es profundamente débil a los siniestros fulgores del poder. La fidelidad al clan, a los nobles preceptos del *bushido* o la estricta observación del principio *Bunbu Ichi* no existen cuando la pendenciera ambición del samurái anda desbocada. Tanto en **Trono de sangre** como en **Ran**, conforme indica Manuel Vidal Estévez, la crueldad que requiere conquistar el poder y la devastación que provoca mantenerlo son los temas que articulan la dramaturgia, con una sustancial diferencia entre ambas películas: el factor fantástico, casi sobrenatural, desaparece en **Ran**[18].

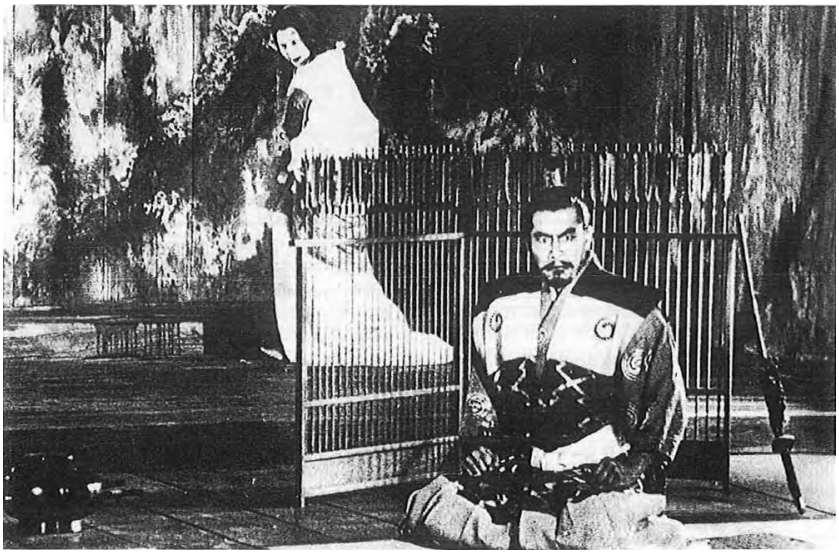
Asemejándose casi a una posesión diabólica, en **Trono de sangre** Taketoki Washizu, guerrero de insuperable valor en combate —ideal perseguido por todo buen samurái—, cae bajo el maleficio de una bruja/*gaki* (duende), quien le confirma que pronto será rey, a pesar de que, por fidelidad a su señor, finja sentirse

disgustado por ello. «*¡Qué extraños que son los hombres, que les aterra mirar en el fondo de su corazón!*», exclama con ironía la arpía/espectro. Ello demuestra que Taketoki Washizu no es dueño de sus pensamientos y de sus emociones, siendo altamente manipuladle[19]. El hechizo de la bruja/*gaki*; culmina su terrible efecto —avivar la adormecida sed de poder de Washizu— a través de Asaji (Isuzu Yamada), su siniestra esposa, cuya actitud indolente y fúnebre recuerda a la del espíritu maligno que ha condenado a su marido. Influido por los turbios consejos de Asaji, el mundo de Taketoki Washizu, samurái hábil en el campo de batalla pero de extrema ineptitud en cuestiones políticas, se transforma en un mundo de sangre y destrucción (Asaji, completamente, desequilibrada, se lava desesperadamente las manos teñidas de una sangre acusadora que sólo existe en su mente; el castillo de la Araña, símbolo del poder anhelado por Washizu, es destruido hasta los cimientos por sus enemigos…). Acobardado, solo y deshonrado, incapaz, pues, de dar un final digno a su miserable existencia, Washizu perecerá bajo las flechas de sus propias tropas, hartas del tirano.

«*Los samuráis, cuyo deber es castigar a los bandidos y a los ladrones, no deben imitar el proceder de estos criminales*», escribió Daidoji Yuzan a propósito de cuál debía ser el recto proceder de un samurái[20]. En **Trono de sangre**, Taketoki Washizu se comporta como un bandido y un ladrón, pues conspira para matar a su señor, a sus más leales camaradas y usurpar un trono que no es suyo. El dolor del enemigo muerto, la destrucción de la vida y de la paz, se adhieren a la memoria del infame samurái como una excitación molesta. Manipulado por el destino, por voluntades y ambiciones ajenas a las suyas, Washizu excava en sí mismo el abismo de la muerte. La primitiva crueldad, rica en arbitrariedades, del *Macbeth* de William Shakespeare, se adapta como un guante a la naturaleza de los samuráis para desmitificarlos, pues su prepotente vitalidad, alcanzada por la fuerza de las armas, se basa en un principio destructivo: desear la vida de los demás. Un principio que, en el caso de Taketoki Washizu, acaba volviéndose contra él mismo.

Otro tanto le sucede al enérgico daimio Hidetora Ichimonji (Tatsuya Nakadai) en **Ran**. El arrogante gesto con que Hidetora, acompañado por sus hijos y sus más fieles samuráis, cabalga por la

llanura durante la caza del jabalí, al inicio de la película, empuñando su arco con agresiva jactancia —su rostro, en el instante de apuntar la flecha contra el animal, deviene una inquietante máscara…—, contrasta con su faz desencajada por el dolor —pálida como la de un cadáver, con los ojos vidriosos y su canosa cabellera revuelta…— tras la traición de Taro (Akira Terao) y Jiro (Jimpachi Nezu), sus vástagos más ambiciosos y malévolos. Sus samuráis son zarandeados por la locura del poder, sin otras motivaciones que lo susciten; algo así como si la irracionalidad del poder fuese su paradójica racionalidad[21]. No obstante, la traición de los hijos de Hidetora es un reflejo casi fantasmal de una existencia erigida sobre la guerra, el odio y la desconfianza que, durante décadas, sus innumerables crímenes provocaron. Inspirada, como es notorio, en *El rey Lear* de Shakespeare, según Kurosawa el verdadero protagonista de **Ran**, Hidetora Ichimonji, «*es menos trágico que Lear porque no es una víctima inocente del destino, sino que tiene graves culpas que expiar. Sus desventuras tienen cierta justificación ética*…»[22]. Y una vez más, la mirada del cineasta nipón sobre el universo de los samuráis deviene cruel: el agitado pasado bélico de Hidetora —que el anciano evoca con innegable añoranza— es el fruto de su recta observación del código samurái. «*El campo de batalla es mi morada habitual*», escribió un famoso guerrero, Baba Mino, en el siglo XIV[23]. El (des)orden político y moral de **Ran** está íntimamente ligado a la violencia, y la violencia es lo que, incontestablemente, da sentido a la vida de un guerrero. Al igual que Taketoki Washizu en **Trono de sangre**, Hidetora Ichimonji no podrá realizar el *seppuku*, ya preso de la demencia, al verse rodeado y vencido por sus enemigos, sus hijos, y al mismo tiempo que sus hombres perecen defendiendo a su señor.



Trono de sangre

El mundo de los samuráis era, como en cualquier sociedad guerrera del pasado, un mundo de hombres vedado por completo a las mujeres, donde la camaradería, la amistad e, incluso, el sexo, tenían lugar únicamente entre hombres[24]. Pero antes de la vergonzosa sumisión a la que serían sometidas las mujeres japonesas a partir del siglo XIV, éstas desempeñaban un papel destacado en la política y en la guerra, esperándose de ellas que mostraran la misma lealtad y valentía que los varones. Así pues, lejos de cualquier tentación misógina, Akira Kurosawa otorga a las mujeres un papel destacado en **Trono de sangre** y **Ran**, pues ellas, supuestamente relegadas a un segundo plano —son, literalmente, «el reposo del guerrero», en calidad de esposas o concubinas—, poseen la suficiente astucia como para precipitar a los orgullosos samuráis a un abismo de sangre y pasiones desordenadas, pese a su vano convencimiento de dominar la situación en cada momento. Si Asaji en de modo mucho más naturalista, el personaje femenino de Kaede (Mieko Harada), nuera de Hidetora Ichimonji, esposa de su hijo Taro y, posteriormente, amante de su cuñado Jiro, también manipula a los líderes del clan Ichimonji para devastarlo. Sin los amaneramientos dramáticos del *Nô*, Kaede no es un monstruo casi sobrenatural como Asaji, sino, en palabras del mismo Kurosawa, *«una mujer que se venga. (…) Hidetora ha destruido el feudo de su*

padre y su familia y, por venganza —apunta el realizador—, *ella quiere destruir el clan de Hidetora. No lo hace por ambición. (…) Detrás de cada hombre político se esconde, en la sombra, otro dispuesto a manipularlo. ¿Por qué ese malvado consejero no podía ser una mujer?*»[25].

Ran

Trono de sangre es un *alter ego*, por una parte, del *gaki* que ha hechizado a su esposo, la mujer se presenta también como un «doble» de Washizu, pues ella dice en voz alta lo que el atribulado samurái se empeña en callar, maquinando las traiciones que él luego ejecutará. Su complementariedad es resaltada cinematográficamente por Akira Kurosawa mediante el contraste: Asaji habla con un tono de voz apagado y monocorde, mientras que Taketoki Washizu recita sus diálogos de manera exaltada y gutural; la mujer apenas se mueve, y cuando lo hace, sus escasos movimientos corporales y faciales atienden a una estudiada coreografía acorde con su maldad; en cambio, el hombre cae fácilmente en la agitación, en el histrionismo, y su rostro se retuerce asombrosamente como si fuera una máscara *Nô*. Interpretada **Trono de sangre** y **Ran** trasladan el mito del samurái a un plano trágico rebosante de agresividad, deshonor y muerte. Pero el proyecto artístico de Akira Kurosawa, tan insolente con la memoria de sus

antepasados como subversivo cinematográficamente, va mucho más allá de la simple dramaturgia. El espíritu de las heroicas narraciones del periodo Kamakura es sustituido por las sombrías fantasías de un literato occidental; un género tan intrascendente y popular como el *chambara* es elevado a arte pluscuamperfecto al mismo tiempo que el siempre pomposo *jidai-geki* —habitualmente ambientado en el periodo Tokugawa
(1603-1897),
durante el cual Japón se encerró en sus fronteras aislándose del resto del mundo— se transforma en un vigoroso fresco histórico sobre las guerras civiles que asolaron al país nipón a lo largo del siglo XVI; el tema predilecto de los *jidai-geki*, las tensiones entre el *giri* (el deber respecto a la sociedad, respecto al clan) y el *ninjo* (deseos y sentimientos personales), cede su lugar a una exploración del espíritu humano en toda su crudeza, sin maquillaje, ofreciéndonos un cuadro quizás demasiado brutal, pesimista, que actúa en cierto modo en un sentido catártico; los orígenes estéticos del *chambara*, hondamente enraizados en el teatro *kabuki*, son sustituidos por la plástica ritualidad del teatro *Nó*[26] —especialmente en **Trono de sangre**—, donde el menor gesto suscita una emoción de gran intensidad.

En el Japón, las cosas tienen un orden, los valores, grados de primacía y las personas, un puesto. El orden del mundo debe ser lo más previsible posible. Pero en **Trono de sangre** y **Ran** el orden es dinamitado por los imprevisibles caprichos del corazón humano y, en consecuencia, la tradición estética nipona, sustentada en la ascética armonía y suavidad de formas, en una grácil ritualidad, es sustituida por un agresivo barroquismo visual —de una exaltada sensualidad y espiritualidad fílmica— donde triunfan la abigarrada composición de los planos, la violencia cromática y el agudo contraste de los juegos de luces y sombras. Una expresividad eminentemente subjetiva que subraya las profundas contradicciones políticas y morales de un mundo desgarrado por sus pasiones y, quizás por ello, Kurosawa lo filma como impelido por un *raptus*, por una fuerza que le lleva a crear movido por las sensaciones, las ideas y, finalmente, las formas. De ahí la inquietante belleza del ejército convertido en un bosque que se mueve en **Trono de sangre** —con esa vegetación agitándose entre la niebla—, o de la atroz batalla

entre la guardia de Hidetora y las tropas de sus hijos —un baño de sangre sin el sonido de la batalla, solamente el triste adagio compuesto por Toru Takemitsu—, despreciando cualquier regla a favor de la emoción, la abstracción y la imaginación.

En un pueblo carente de creencias trascendentales, la justeza de lo inherente es la manera de lograr la perfección moral. Por eso los samuráis abrazaron el zen, porque sólo un alma pura es capaz de blandir con seguridad una espada. Tal espiritualidad les facilitaba la muerte del «yo», pues mientras quede un resto de conciencia en el alma de quien maneja una espada, dicha espada titubeará. Pero en **Trono de sangre** y **Ran** la serenidad y el equilibrio del zen desaparecen ante la irrupción del individuo y del «yo»; son los hombres, enfrentados a la incertidumbre de un futuro inaprensible y oscuro, quienes empuñarán las espadas vacilantes contra sus miedos y fantasmas. No es casual, pues, que tanto Taketoki Washizn en **Trono de sangre** como Hidetora Ichimonji en **Ran**, el primero próximo al fin, el segundo ya trastornado, den tajos al aire con sus *katanas*, en liza contra adversarios invisibles.

El justiciero nómada

¿Qué es un *ronin*? Traducido literalmente, el término significa «hombre errante», individuo cuyo destino está regido por la casualidad y la inseguridad. No obstante, el término *ronin* designa desde el siglo XIII a un samurái vagabundo que, por azares del destino, carece de señor. Para los samuráis, donde toda interacción social está regida por estrictos límites y normas, ser *ronin* es una aberración. Y como resultado de ello, muchos samuráis prefieren ignorar la existencia de los *ronin*. Un auténtico guerrero, piensa el samurái, debe defender sus tierras y las de su señor, obteniendo títulos y prebendas mediante el combate. Pero un *ronin* no posee tierras ni títulos, como tampoco debe rendir cuentas a un señor. Aunque sigue siendo un guerrero, un samurái, obligado a ganarse el sustento, ya que no puede vivir del diezmo. A causa de ello, y de su marginación social, algunos *ronin* se convertían en mendigos, alcohólicos, bandidos o asesinos a sueldo.

La manera más sencilla que hay para que un samurái acabe siendo *ronin* es a través de la destrucción de su clan o por culpa de una fatalidad. A menudo, el *ronin* se empeña en demostrar su valía para poder jurar lealtad a un clan, convirtiéndose de este modo en un verdadero y auténtico samurái. Sin embargo, pocos daimios están dispuestos a sentar un precedente así permitiendo que un *ronin* se integre en su clan. A menudo los *ronin* son enviados a ciertas misiones con la promesa de la admisión, para luego negársela arguyendo cualquier arbitrariedad.

Bajo la luz enigmática y trágica que modela, con notables claroscuros, la figura del *ronin*, Akira Kurosawa realiza varias de sus películas más emblemáticas, como son **Los siete samuráis, Yojimbo** y **Sanjuro**. Películas sobre las que prevalece una concepción lúdica del espectáculo, áspera y distraída a un mismo tiempo, impensable en **Trono de sangre** y **Ran**, cuya violenta solemnidad y grave pesimismo decantan abiertamente el relato hacia un drama filosófico próximo al pensamiento fatalista de Camus o Malraux, por utilizar un accesible referente literario occidental, «*Todos los filmes japoneses tienden a ser* assari shite iru *(ligeros, normales, simples pero sanos), igual que el* ochazuke *(arroz con té verde), pero creo que deberíamos variar un poco nuestra*

alimentación y hacer nuestras películas más sabrosas. Por eso, cuando hice **Los siete sumuráis** *tenía ganas de hacer un film lo suficientemente entretenido como para nutrir al espectador*», declaró Kurosawa[27]. Y ésta fue una emoción que, sin duda, conservó a la hora de rodar **Yojimbo** y **Sanjuro**.

Yojimbo

A la vista de ello, queda por preguntarse si tal emoción merma el rigor artístico de su obra, contaminada por elementos irrisorios o irrelevantes. Por supuesto que no. Ocurre que en **Los siete samuráis, Yojimbo** y **San juro** los hechos que conforman el relato no son anecdóticos sino que ocurren en primer grado, y los personajes no son tipos pintorescos excepto por su apariencia exterior. Entonces, ¿qué hay detrás de los hechos y del pintoresquismo paisano de los *ronin*?

En primer lugar, la aventura y su «fisicidad», presentada como un enigma ante el cual se bloquea cualquier juicio histórico, moral o social, como una forma algo confusa y estilizada de anarquía, como una realidad sin reversos, sin abstracciones. El cineasta japonés elude la inquietante seriedad del caos y la nada, esencia de **Trono de sangre** y **Ran**; renuncia, en suma, a la tragedia, sustituyendo su carácter psicológico desagradable por el vitalismo de la acción y un inconfundible trasfondo irónico, dejando a un

lado, incluso, cualquier problematización moral sobre la representación de la violencia (especialmente en **Yojimbo** y su continuación **Sanjuro**, donde la cámara capta sin énfasis, sin sadismo, los miembros cercenados de los caídos en combate, o la sangre que brota, como de un manantial, de las heridas abiertas…).

Y, en segundo lugar, tenemos esa abrupta ruptura con las convenciones del *chambara*, con su estilismo imperturbable un tanto sospechoso que esconde una exaltación de viejos mitos escatológicos y soteriológicos —la lucha victoriosa del bien contra el mal—, impregnada de un sordo fatalismo ligado a la condición nómada del *ronin*. De hecho, los *ronin* de Kurosawa no se lamentan jamás de su condición de *outsiders*, de su vagabundeo heroico sin raíces en ningún lugar, sino que se enorgullecen de ella, como símbolo de su fuerza e independencia. Casi parecen ilustrar aquel antiguo poema haiku que dice: "*Decís que soy un hombre sin señor. Estáis equivocados. Yo soy mi propio señor*"[28]. Lejos de la agresiva amoralidad y torvo conservadurismo de ciertos títulos representativos del género[29], las películas sobre/con *ronin* de Akira Kurosawa contienen reflexiones esmeradas y a menudo irónicas sobre el género y los elementos culturales que lo forman, ceñidas a los cánones de la cultura moderna (más consciente de sí misma, de su magnitud). No es gratuito, pues, que el héroe de **Yojimbo** esté desprovisto de cualquier hueca majestuosidad —Mifume gesticula como si la ropa del kimono le incomodase, se rasca la cabeza en actitud pensativa y observa divertido las acciones de todos los risibles individuos que se disputan sus servicios—, o que la narración del mismo film se estructure alrededor de una singular paradoja: focaliza su atención en estos guerreros sin amo durante un periodo de «relativa» paz.

Además, Akira Kurosawa polarizó en sus películas sobre/con *ronin* los sentimientos antimilitaristas desarrollados por una parte importante de la población nipona a lo largo de la inmediata posguerra. Sentimientos que cuajaron en el cine de géneros populares y, fundamentalmente, en el *chambara*, el cual, según apuntan especialistas como David Desser o el dúo formado por Joseph L. Anderson y Donald Richie[30], destruyó la nostálgica alienación provocada por los dramas históricos, los *jidai-geki*. Aunque ambos géneros comparten argumentos, contexto histórico y

cierta tendencia a la desesperanza, el *chambara* se erige en un cine claramente antifeudal, desvelando los mecanismos de presión ejercidos por el poder feudal y sus nefastas consecuencias. Sus héroes, los *ronin*, ya no son simples muñecos zarandeados arbitrariamente por el destino, sino férreas voluntades individuales que arremeten contra injusticias nítidas y definidas. Desser, por ejemplo, asegura que tanto **Harakiri** como **Rebelión** son los ejemplos más claros de esta tendencia[31]. Sin embargo, conviene matizar que **Los siete samuráis** fue su clara precursora, pues ya su fuerte carga humanística se les anticipa en algunos años. Humanismo que las restantes películas sobre/con *ronin* de Akira Kurosawa prosiguieron y profundizaron.

A diferencia de los samuráis de **Trono de sangre** y **Ran**, los *ronin* de **Los siete samuráis, Yojimbo** y **Sanjuro** carecen de arrogancia, de armadura, de lanza y, en ocasiones, hasta de espada, dando una notable impresión de fragilidad ante la letal severidad de la batalla. No obstante, son profundamente poderosos a la hora de plantar cara a los siniestros fulgores del poder, es decir, de la ambición, la vileza y la corrupción. La vía del guerrero, que los samuráis se esforzaban en practicar con absoluta rectitud, es para ellos una auténtica religión que los aparta de la traición y de la hipocresía. Por ejemplo, en **Yojimbo**, diríase que Sanjuro Kuwabatake es un personaje cínico y despiadado porque practica el doble juego, alquilando sus servicios alternativamente a las dos bandas de rufianes enfrentadas por el dominio del comercio de la soja y el sake. Pero Sanjuro protege a las familias indefensas, nunca ataca a traición y actúa movido por un sentido de la caballerosidad que nada tiene que ver con la insaciable rapacidad de sus oponentes.

En **Los siete samuráis**, una cruel partida de bandidos saquea regularmente la aldea y los graneros de unos míseros campesinos. Hartos de pasar hambre y de sufrir innumerables vejaciones, los desdichados lugareños deciden reclutar a un grupo de *ronin* para que los defiendan. No pueden ofrecerles mucho; apenas un puñado de arroz y unas destartaladas cabañas donde cobijarse y, quizás, una muerte rápida. Tras reiterados rechazos por parte de diversos *ronin*, topan con Kanbei (Takashi Shimura), un viejo samurái que ha vivido y peleado mucho, demasiado, y que decide ayudarlos

reclutando a otros cinco compañeros. El séptimo *ronin*, Kikuchiyo (Toshiro Mifune), es un aspirante a samurái hijo de campesinos, pendenciero y borrachín, que es aceptado por el grupo debido a su coraje.

Los héroes de Los siete samuráis planean su estrategia en fruición de las tres principales virtudes del samurái; astucia, compasión y valor. Y aunque no pertenecen al *establishment* feudal que ampara a los samuráis, los *ronin* siguen escrupulosamente el *bushido* —a diferencia de los desdichados protagonistas de **Trono de sangre** y **Ran**—, cuyo último objetivo es llegar a «ser libre del miedo» y, más concretamente, del miedo a la muerte. Esto les da la armonía espiritual necesaria para cumplir noblemente el objetivo que se han impuesto. Siendo el «deber» la prioridad del samurái, el film indaga en la intimidad de cada uno de ellos en su búsqueda de la perfección moral, en las contradicciones y las paradojas de semejante búsqueda. Los siete personajes representan a la vez un tipo universal humano y un tipo particular de guerrero: desde el *ronin* experimentado y sabio, hasta el novato impetuoso e irreflexivo, desde Kyuzo (Seiji Miyaguchi), el maestro de la espada, siempre callado y observando, hasta el histrionismo de Kikuchiyo, el arrogante aprendiz de samurái.

Sanjuro

No obstante, la imagen del *ronin* que Akira Kurosawa honra en sus películas alcanza su más perfecta plasmación cinematográfica en **Yojimbo**. El azar, elemento capital en la vida del *ronin*[32], es el motor de la ficción —por eso Sanjuro, al llegar a un cruce de caminos, lanza una vara al aire con el objeto de decidir por cuál de los dos senderos proseguirá su marcha—, y el pragmatismo ante la adversidad, espoleado por un acuciante deseo de sobrevivir, el origen de su atemperado cinismo. Por ello **Yojimbo** es una fábula moderna narrada con un estilo seco y directo —el alma humana es presentada bajo una óptica claramente pesimista, sombría, a pesar de la ligereza del tono del relato, de su barniz irónico—, muy alejada de la fantástica estilización del cine nipón «clásico». Fantasía bélica algo demencial, cuyos personajes, empero, son de carne y hueso, seres humanos que piensan, hablan y actúan de manera perfectamente verosímil, **Yojimbo** sustituye el opaco romanticismo de **Los siete samuráis** por un realismo a ratos hiriente por su crueldad y violencia, a ratos sarcástico por su desprecio hacia las convenciones de un género poco maleable. Sin ir más lejos, Sanjuro, a diferencia de otros héroes del *chambara*, no es el demiurgo de la acción, ya que los villanos operan a sus espaldas y miden cautelosamente sus contraataques, a la vez que el esquivo *ronin* recibe ayuda de otros personajes más humildes, como el tabernero Tazaemon (Kamatari Fujiwara). Aún así, Sanjuro continúa siendo un héroe a su pesar, porque es hombre de honor por instinto, por necesidad, casi sin pensarlo y, claro está, sin decirlo.

Los siete samuráis

Incluso en un género como el *chambara*, todo alcanza su perfección cuanto más despojada de adornos es la estructura fílmica del relato, su entramado narrativo, su moraleja, porque es como la materia prima con que está construido un templo budista en Japón. La madera, la piedra, han sido mínimamente trabajadas; el templo puede deshacerse y rehacerse tal y como fue antes, para demostrar que todos los pedazos del universo pueden caer uno por uno pero siempre hay algo que queda. No obstante, **Yojimbo** destruye esa certeza y la suplanta por una enérgica exuberancia cinematográfica —los rostros como máscaras de los actores, las abrumadoras explosiones de violencia repletas de gestos bestiales, ese hostil viento que azota las sucias calles del villorrio, el decrépito diseño del decorado, el sincopado montaje donde los planos medios parecen aprisionar a los personajes, la acompasada música de Masaru Sato…—, que convierte la trama, su filosofía, en materia sólida vilmente manipulada por su autor, sin posibilidad de fragmentación, pues el universo creativo de Kurosawa, poético y trágico a un tiempo, intenta desvelar lo inasible de la naturaleza humana.

En **Yojimbo** hay calculadísimas concesiones a la facilidad, a la superficialidad, al efectismo. Pero una vez admitida la honestidad del autor en este sentido —el espectáculo es uno de los objetivos del

film pero, por fortuna, no el único—, nos percatamos de que estas concesiones vienen dictadas por la propia dinámica del relato. Las imágenes expresan con severidad y sangre fría, con insensibilidad sólo aparente, algo en extremo curioso: **Yojimbo** es una historia entre hombres fuertes y duros, para quienes sería humillante y nada viril cualquier gesto de delicadeza. Es lógico, pues, que los sentimientos nobles, los actos desinteresados, se exhiban con un cierto pudor.

Y puestos a dinamitar las estructuras de un género tan rígido como el *chambara*, basta eludir las tradiciones literarias y cinematográficas atendiendo a otras voces, otros ámbitos culturales, para extraer de ellos los elementos más significativos de **Yojimbo**. Con maligna insistencia, siempre se ha destacado el carácter de *remake* inconfeso, próximo al plagio, de **Por un puñado de dólares** respecto a **Yojimbo**. Sin embargo, ¿hay alguien que se haya atrevido a denunciar las fuentes de inspiración del maestro nipón, buen conocedor de la cultura occidental? Si la influencia de Cario Goldoni,
(1707-1793)
y su más notoria pieza teatral, *Arlequín, servidor de dos patrones* (1753), puede antojarse un tanto peregrina en la obra de Kurosawa —fruto, quizás, de una destemplada erudición—, no lo parece tanto cuando se comprueba la profunda admiración del dramaturgo italiano hacia William Shakespeare. Así se explica que Goldoni construyera su Arlequín tal y como el autor de Stradfford-Upon-Avon lo hacia con sus más queridos personajes de comedia; es decir, «*sin estar sujeto a las leyes naturales del espacio y del tiempo, posee el don de lo ubicuidad*, (…) *se ríe de los negociantes y de los enamorados, de la ambición y del poder. Y es independiente, porque ha comprendido que el mundo es algo bufonesco*»[33]. En definitiva, tal y como Kurosawa concibió el personaje de Sanjuro.

También el *western* norteamericano, como es público y notorio, aviva la trama y el estilo de **Yojimbo**, pero no tanto el de John Ford —uno de los cineastas de cabecera de Kurosawa— como el *western* manierista de Anthony Mann, Robert Aldrich, Delmer Daves o John Sturges, donde los héroes viven prisioneros de sus propias contradicciones, y que las imágenes expresan de forma violenta, a través de la crispada interpretación de los actores, un montaje con

vivaces cambios de ritmo y una composición del plano casi expresionista. Aunque si existe una influencia clara en **Yojimbo**, y no sólo a nivel argumental, ésa es la de Dashiell Hammett
(1894-1961)
y la de su excepcional novela *Cosecha roja* (1929). Kurosawa hizo suya esa idea tan hammettiana de «ver» el ambiente en que se mueven los personajes con singular agudeza —la América de la prohibición en el texto del escritor estadounidense; el caótico siglo XVI en el film del cineasta japonés—, dotándolo de una notable dimensión poética que no prescinde de la brutalidad ni de las más bajas pasiones.

El éxito de **Yojimbo** llevó a Kurosawa a retomar un guión previo que debía ser producido por él y realizado por uno de sus ayudantes de dirección, Hiromichi Horikawa. El resultado fue **Sanjuro**, cinta que repite diversos temas y motivos visuales de su antecesora, pero con mayores dosis de humor que escoran la película claramente hacia la comedia. Otra vez el personaje de Sanjuro se halla entre los dos extremos de un conflicto, aunque ahora ambos bandos no son igualmente reprobables sino que están polarizados entre unos inexpertos y nobles samuráis y los corruptos sicarios del «chambelán» Matsuta (Yanosuke Ito). Sanjuro, obviamente, se pone de parte de los primeros, aunque antes debe darles un par de lecciones acerca de lo engañosas que son las apariencias, de lo peligroso que puede ser tomar las armas de manera irreflexiva y temeraria. Así, **Sanjuro** es una ácida parodia, con todas las de la ley, del *chambara* como género, que pone en la picota su trasfondo belicista y veladamente reaccionario. Un arriesgado paso adelante de ese taimado espíritu experimentador que marca la aproximación a los samuráis, a los *ronin*, de Kurosawa. En **Sanjuro** el humor y el ritmo leve, sincopado, de la acción prevalecen sobre el tratamiento realista de la ficción, diluyendo el poso amargo de la anécdota a favor del espectáculo, de la ironía.

La libre mirada cinematográfica de Akira Kurosawa al universo de los samuráis se opone tanto a la «tradición» como al «cine» y, en consecuencia, hoy la reconocemos como emocionante, reflexiva e innovadora. No es por azar que títulos como **La fortaleza escondida, Yojimbo** o **Ran** sean el velado referente para cineastas tan dispares como Chen Kaige —**El emperador y el asesino** (*Jing*

ke ci qin wang, 1999)— o
Sung-Su
Kim —**Musa** (2001)—, cuyo obvio talento para el espectáculo es incapaz, por otra parte, de mezclar tragedia, aventura existencial, reflexión e ironía, sazonadas con una pizca de crueldad. Ese es un arte que sólo conocen los maestros como Kurosawa.

Shakespeare: representación e imagen

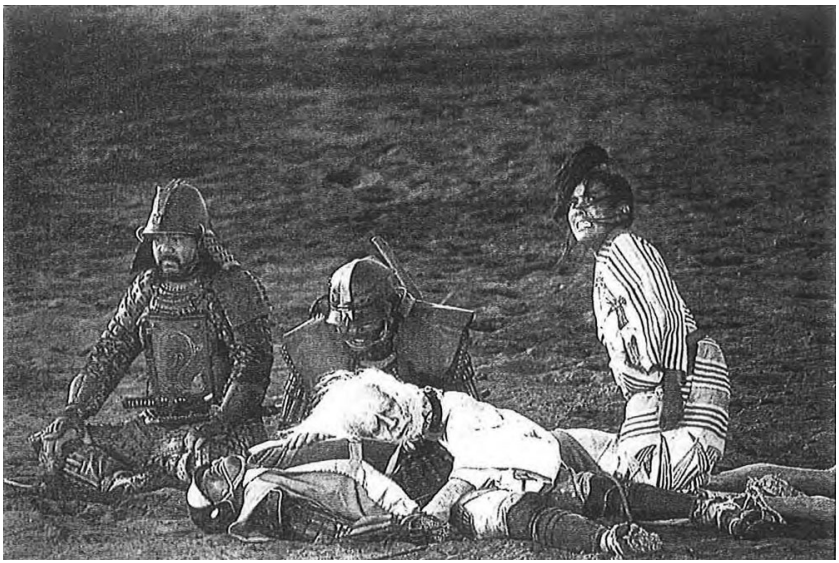
Sara Torres

Badira sortzaile batzuk elkar ulertzera kondenatulta dandenak, mendetako distantziak eraginda elkarrengandik urrun egon arreu. Horixe da Shakespearen eta Kurosawaren kasua. Batak gizakia bere dramen erdian kokatzea lartu zuen: besteak. Shakespearen gizakia bere pelikuletara eramatea.

Ran

El teatro clásico griego y romano produjo una galería de extraordinarios e inolvidables «personajes» dramáticos, llenos de complejidad y fuerza, unas veces terribles y otras veces burlescos, que parecen ejemplificar todas las pasiones, fatalidades y formas de ridículo de que somos capaces los humanos. Entonces, ¿cuál fue la tarea de Shakespeare? ¿Acaso aportar nuevos personajes o poner al día, modernizados, los personajes de la tragedia y la comedia clásicas? No: la tarea genial de Shakespeare fue convertir en el escenario los personajes en «personas». Sus protagonistas (y aún más sus figuras secundarias) pierden los coturnos estereotipados que los alzaban antaño por encima de la estatura humana y quedan a nuestro mismo nivel, mirándonos a los ojos por decirlo así. Se cargan no sólo de contradicciones o matices paradójicos en su

motivación, sino de una pluralidad de identidades que a veces provocan y otras veces son provocadas por las peripecias de la acción dramática.



Ran

¿Cuál es la diferencia —teatralmente hablando— entre un «personaje» y una «persona»? Pues que dentro de cada persona hay siempre diversos personajes, que pugnan entre sí, se superponen y a veces forman mestizajes alarmantes. Cada personaje tiene su desarrollo dramático, pero dentro de la persona los personajes se enfrentan y polemizan unos con otros. Pasar del personaje a la persona es «interiorizar» el teatro: no subir al escenario el espíritu, sino convertir el espíritu en escenario. Aunque abunden las acciones y los sucesos dramáticos en Shakespeare, siempre da la impresión de que la mayor actividad sucede en el interior de sus protagonistas. Por eso el teatro clásico nos admira e impresiona, pero el teatro de Shakespeare se nos mete «dentro» y nos obliga a identificamos no con tal o cual personaje, sino con esas personas llenas de personajes que vemos y escuchamos en la representación. Todos somos así teatros y llamamos «alma» al foro íntimo en que se representan las tragedias o comedias que vivimos. Allí resuena, incansable, la voz poética que dialoga consigo misma, que se burla, se amenaza o se previene… que a veces no se escucha a sí misma

hasta que ya es demasiado tarde.

Por supuesto, el «truco» de Shakespeare —si no resulta demasiado irreverente denominarlo así, y que Harold Bloom me perdone en caso contrario— es combinar la avidez materialista de los paganos por el goce y el poder con el invento cristiano que constituye la especialidad de la casa: la conciencia. Los héroes y antihéroes shakesperianos se preocupan muy poco de la religión y sus dogmas, pero practican el examen de conciencia como si en ello les fuera su salvación eterna. Los autores griegos y después los romanos que les imitaron hablaban del destino, así como del carácter que constituye el destino concreto de cada uno de los personajes dramáticos. Por su parte, san Agustín, inventor en sus *Confesiones* del examen de conciencia y de los múltiples «yoes» que hay dentro de cada yo, habló de nuestro *cor irrequietum*, el corazón inquieto al que nada contenta y que se debate sin cesar en este mundo. Las criaturas de Shakespeare padecen juntamente la fatalidad pagana y el corazón que se mira permanentemente a sí mismo, desdoblándose en imágenes diversas y antagónicas sin encontrar sosiego. La fatalidad de la ambición arrastra a Macbeth, pero es su corazón lo que no le permite dormir tras su crimen. Desde luego el cristianismo de Shakespeare no es religioso sino «cultural»: lo aprendió de Montaigne, a quien leyó en la traducción de John Florio (en su ejemplar de los *Ensayos* está una de las pocas firmas que se conservan del dramaturgo). Montaigne, el cristiano escéptico, que se convirtió a sí mismo —a sus diversos «yoes»— en la materia de sus reflexiones y dijo que él no podía describirse como algo fijo, estable, sino como una realidad ondulante y diversa: no un «ser» sino un «pasar»… siempre pendiente de intentar describir la inquietud del corazón sin reposo.

El novelista inglés Anthony Burgess solía contar una significativa anécdota de sus tiempos de profesor de literatura en extremo oriente. Dice que a sus alumnos de esas latitudes les resultaban incomprensibles cosas como el famoso verso de Eliot «*abril es el mes más cruel*», porque ellos no veneraban a ningún profeta que hubiese sido crucificado en esa fecha; en cambio se apasionaban con la tragedia de Macbeth como cualquiera de nosotros. Y es que la revelación shakesperiana fundamental —que cada persona alberga identidades contradictorias, que nuestro destino mortal está

acompañado de una incesante exploración de la diversidad de nuestros motivos y nuestros anhelos— no es exclusiva de una cultura determinada, sino que de inmediato suscita la «adhesión» perturbadora de cualquier persona humana. En este sentido merece Shakespeare la hiperbólica calificación que le otorga Harold Bloom, la de «*inventor de lo humano*». Y por ello no debe extrañarnos que un cineasta japonés como Akira Kurosawa haya realizado algunas de las mejores versiones filmadas de obras de Shakespeare —**Trono de sangre** (1957), **Ran** (1985)— y siembre muchas otras de sus películas de conflictos, situaciones y expresiones que nos recuerdan inevitablemente la huella del dramaturgo isabelino, como en **Los canallas duermen en paz** (1960) o **Vivir** (1952).

Trono de sangre

Es significativo, como ejemplo de esta universalidad, examinar el caso de las filmaciones de *Macbeth*. Sin duda, Macbeth es un caso claro de «persona» shakesperiana: desde luego se porta como uno de los traidores y asesinos más sombríos creados por el autor, pero también es un enamorado que depende casi de modo infantil de su mujer, un caballero valiente que comprende sus obligaciones de lealtad a su rey hasta cuando las conculca, un espíritu romántico «a lo Byron» obsesionado por la muerte y la inanidad de la vida, un primitivo curioso de brujerías y propenso a la sugestión de los espectros, etc. Dentro de él pugnan y se contradicen personajes diversos. Y *Lady* Macbeth es implacable en su ambición y tierna en el amor, femeninamente seductora y virilmente decidida a tareas atroces, capaz de cometer actos horribles pero incapaz de soportar el recuerdo de los horrores cometidos… Como señala Harold Bloom, constituyen paradójicamente la única pareja de amantes realmente bien compenetrados y a su modo felices de toda la obra de

Shakespeare. Los dos forman una pareja protagonista inseparable, que se potencia y se explican uno a otro, aunque no siempre los directores cinematográficos hayan mantenido este equilibrio deseado por Shakespeare.

Quizá quien mejor muestra toda la riqueza de *Lady* Macbeth sea Román Polanski, en su película realizada después de las versiones dirigidas por Orson WeIles y Akira Kurosawa. Su *Lady* Macbeth es joven (podemos suponer que tanto ella como su marido debían serlo en la imaginación de Shakespeare también) y utiliza las artes femeninas en toda su extensión (lágrimas, caricias, coquetería… incluso aparece desnuda durante unos momentos terribles), pero cuando corresponde exhibe ferocidad y energía de auténtico guerrero. Por su parte, Kurosawa no le da menos importancia a *Lady* Macbeth, pero la transforma sutilmente de acuerdo con su propia perspectiva cultural, sobre todo a partir de las pautas del teatro *Nô*, presentes en esa figura como en ninguna otra de la filmografía del autor. La *Lady* Macbeth japonesa es el personaje que más habla en la película —tan parca en diálogos por otra parte—, pero no se dedica tanto a alentar la mera ambición de su marido como a recordarle el peligro que corre si su actual señor se entera de que le han profetizado hacerse con la corona. Después de todo, también ese mandatario ha conseguido el poder a base de asesinar a su anterior jefe y bien puede hacer lo mismo con cualquier aspirante a su poder… De modo que la *Lady* Macbeth de Kurosawa incita a su marido no tanto desde el desnudo afán de poder como revistiendo a éste de legítima defensa.

Trono de sangre

Y además alcanza mayores cuotas de crueldad que en otras versiones de la obra. Tanto en la pieza teatral como en las películas de Welles o Polanski, es el propio Macbeth quien prolonga la cadena de crímenes asesinando a Banquo, a la mujer y los hijos de MacDuff, etc., dejando a su esposa en la ignorancia de esta retahíla perversa que parece no ir a terminar jamás. En cambio en la película de Kurosawa parece ser Macbeth quien desea cortar de una vez con los asesinatos y adoptar (convirtiéndolo en un heredero) al hijo del amigo que ha eliminado, pero es su mujer —que está embarazada, toque insólito en el argumento— la que le incita y casi le obliga a matarlo también, prosiguiendo así la serie fatal hasta sus últimas consecuencias. En una palabra, en las versiones occidentales la mujer desencadena el furor criminal que luego Macbeth prosigue en solitario, hasta el punto de ver el propio suicidio de su esposa como un episodio más de la farsa sangrienta, mientras que en la versión japonesa la mujer se convierte en «*el instrumento de las tinieblas*». (Kurosawa *dixit*) que empuja una y otra vez a su marido al desastre. Es en esta película en la que la mujer continúa su papel protagonista y fatal hasta más allá de lo que el propio Shakespeare imaginó.

Las culturas ofrecen perspectivas y énfasis diferentes, pero el drama de fondo del corazón desasosegado de lo humano no conoce latitudes ni folclores. Por eso las personas nacidas de Shakespeare vuelven una y otra vez, al escenario o a la pantalla, con diversos ropajes, pero con las mismas angustias y apelando en nosotros los espectadores a la misma complicidad.

Cuarteto en negro

Los thrillers de Kurosawa

Antonio Weinrichter

Gerraren ondoren, armada amrikarrak genero epikoa lantzen galarazi zuen Japonian eta horren ondorioz aldi hartan zehar zinemagile japoniar ugari zinema beltzaren marinenn barruan hasi ziren beren istorioak kontatzen, Estatu Batuetan goren aldian zegoen generoa izanik. Kurosawa izan zen haietako bat, eta lau pelikula izan ziren hark egindako ekarpena, bi berrogeiko hmarkadan eginak eta beste i hirurogeikoan, han da, zinemagintzaren modernitatearen erdi-erdian.

Los canallas duermen en paz

Mucho menos conocidas en occidente que su cine de época (*jidai-geki*) son las cuatro películas de Akira Kurosawa que se pueden englobar dentro de la categoría del *film noir* o, de forma más general, del *thritter*, y que se agrupan temática e incluso cronológicamente por parejas: **El ángel borracho** (1948) y **El perro rabioso** (1949), rodadas en la inmediata posguerra; **Los canallas duermen en paz** (1960) y **El infierno del odio** (1963), rodadas a comienzos de los años sesenta, tras casi una década consagrado en exclusiva al *jidai-geki* (de hecho, rodó otros dos más entre esta última pareja) que le dio a conocer, a él y al cine japonés, fuera de

las fronteras de su país. Dado que la repercusión externa del cine de Kurosawa se achacaba, y se sigue achacando, a su presunta condición de ser «*el más occidental de los cineastas japoneses*», es evidente el interés de contrastar estos títulos con unas formaciones genéricas tan bien conocidas entre nosotros; máxime cuando tres de los cuatro tienen una inspiración más o menos lejana en fuentes literarias occidentales.

El perro rabioso, en efecto, parte de una anécdota real —a un policía le roban su pistola— y del deseo de Kurosawa de ensayar un relato en el estilo de «las novelas de crímenes sociales» de su admirado Georges Simenon. De hecho, Kurosawa escribió él mismo «su» novela simenoniana (permanece inédita) que sirvió de base al guión, si bien luego la película no le saldría muy parecida al modelo, según confesión propia. **El infierno del odio**, por su parte, es una adaptación muy revisada de la novela policíaca *Ransom King's*, una trama de secuestro firmada por ese guionista ocasional de Hitchcock que fue Evan Hunter, bajo el seudónimo de Ed McBain: «*Utilicé sólo una parte muy pequeña de la novela que, para ser francos, no es muy buena. Mi idea consistía en desarrollar su sentido de amenaza y dejar lo demás de lado. Tiene también una utilización magnífica del punto de vista, y eso es prácticamente lo único que tomé del libro*»[1]. La relación de **Los canallas duermen en paz** con Hamlet, su Shakespeare favorito junto con Macbeth —que había adaptado tres años antes en **Trono de sangre** (1957)—, es más estructural que literal, pero resulta ineludible, como lo demuestra esta descripción de Donald Richie: «*El padre de Toshiro Mifune/ Hamlet ha sido asesinado por el hombre que se convierte en su segundo padre (suegro en vez de padrastro, en la película) y la motivación inicial del héroe es la simple venganza, Nishi (Mifune) ama, a su modo, a Kyoko Kagawa/Ofelia pero su relación con Masayuki Mori/Claudio es tan intensa que la mujer resulta sacrificada y los intentos de su hermano, similar a Laertes, de vengarla acaban precipitando la caída del héroe, Mifune tiene un amigo, similar a Horacio, y basta un mentor similar a Polonio (el contable Kamatari Fujiwara), cuyos consejos desatiende. Incluso organiza una especie de obra teatral (la secuencia inicial de la boda) para zaherir la conciencia de Mori, el presidente de la corporación. Y, como en la obra teatral, el final de la película es*

adecuadamente isabelino, con muchos cadáveres y escenas grandilocuentes»[2]. He aquí una prueba más de la familiaridad de Kurosawa con el «canon occidental», ya suficientemente demostrada con sus excelentes apropiaciones de Dostoievski, Gorki y Shakespeare.

En lo que se refiere a su relación con modelos genéricos cinematográficos, la primera pareja de películas, protagonizadas por un gángster (**El ángel borracho**) y un detective (**El perro rabioso**), son «negras» por su entorno y por determinados elementos iconográficos. Ello se puede atribuir tanto a una filiación americana como a una imposición de las fuerzas de ocupación, también americanas: como recuerda Tadao Sato, a partir de 1946 «*se prohíben las escenas de espadachines y las estrellas del cine histórico empiezan a esgrimir pistolas en vez de espadas en películas copiadas del cine de gángsters americano*»[3]. Pero esta pareja de películas se puede emparentar, con igual pertinencia, con ese otro cine de posguerra que es el neorrealismo italiano… o con la variante «neorrealista» que representan dentro del *film noir* americano los llamados documentales policiales. A Kurosawa le interesa sobre todo, en efecto, reflejar el periodo de posguerra y de ocupación, los desolados paisajes urbanos del Tokio en ruinas, la miseria de la que surgen el mercado negro y el crimen.

El perro rabioso

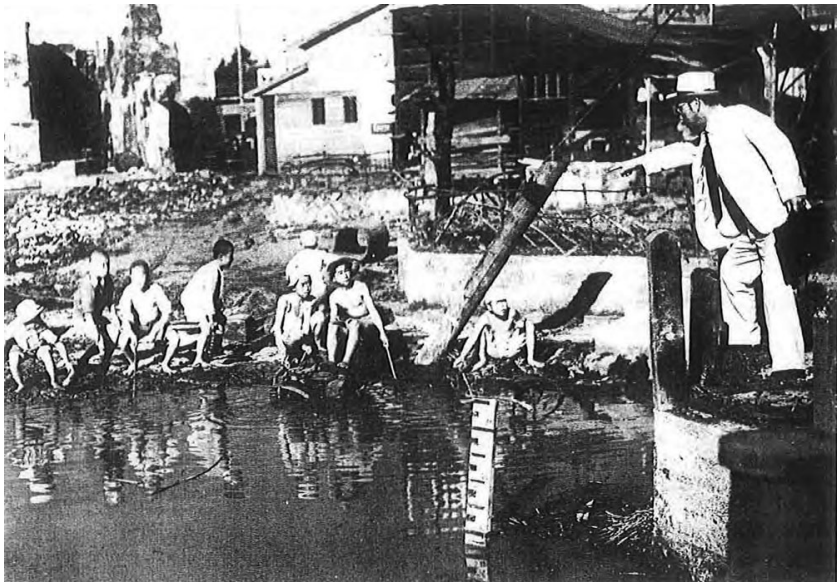
El ángel borracho se abre con imágenes de una charca en cuyas aguas estancadas se refleja el letrero de neón de algún club nocturno; esa charca infectada se utilizará reiteradamente de forma simbólica, como signo de la «enfermedad» que atenaza a todo un país, para subrayar el mensaje humanista de la película, tan cercano al modelo neorrealista: Sanada, el médico protagonista, siempre

preocupado porque los niños que juegan en la charca puedan contraer fiebres tifoideas, le grita al *yakuza* Matsunaga, aquejado de tuberculosis: «*¡Tu pulmón es como este lugar!*», mientras que Okada, el jefe de la banda, dice cuando sale de la cárcel: «*Todo ha cambiado menos este sucio charco*». La anécdota que desencadena la acción de **El perro rabioso** evoca la de un título famoso del neorrealismo italiano: podía haberse llamado «Ladrón de pistolas», con la diferencia de que mientras en la película de De Sica el objeto robado representaba para su dueño una cuestión de supervivencia, aquí es una cuestión de orgullo profesional que acaba provocando en Murakami, el detective despojado de su arma, una hitchcockiana transferencia de culpa. La película contiene un *tour de force*, la secuencia de montaje que detalla la pesquisa del detective en pos de su pistola, que constituye un verdadero *tour*, a secas, por los bajos fondos de una ciudad (un país) que aún no se ha recuperado de una guerra perdida. En la pareja de películas de los años cuarenta, los elementos del *thriller* nunca distraen de la intención social. (Todavía en **El infierno del odio**, la casa de Gondo, el magnate de la industria zapatera, edificada en lo alto de una colina de Yokohama, resulta bien visible desde las chabolas de abajo: uno de sus habitantes tratará de secuestrar al hijo de Gondo por puro rencor de clase).

Los canallas duermen en paz

Según avanza la increíble recuperación económica del Japón, el

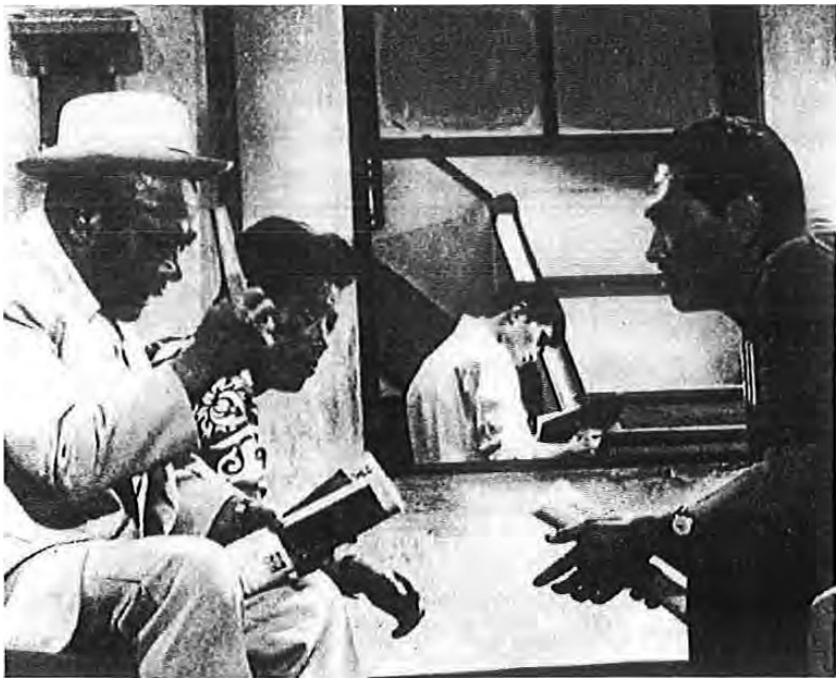
humanista Kurosawa parece refugiarse en el cine de época, en donde las contradicciones sociales se reflejan con más fuerza, y cuando regresa al presente se interesa menos por amparar la regeneración espiritual del ciudadano de a pie que por atacar directamente a las corporaciones y funcionarios del nuevo *statu quo*: **El infierno del odio** y **Los canallas duermen en paz**, las películas que completan su cuarteto *noir*, utilizan el formato del *thriller* y del *thriller* shakesperiano, respectivamente, para constituirse en sus dos obras más políticas. En **El infierno del odio** el deseo de manufacturar «un buen producto» del zapatero Gondo le lleva a enfrentarse desde dentro al sistema (más de uno ha visto en su figura un trasunto del propio cineasta en su conflictiva relación con la gran industria), ganándose el odio de los demás ejecutivos, que consiguen expulsarle de la compañía; el jefe de policía que dirige la pesquisa tampoco se libra de los dardos de Kurosawa. En **Los canallas duermen en paz** (la traducción literal de su título japonés es aún más elocuente: «Cuanto más malo se es, mejor se duerme») la intención del cineasta, recién estrenada su flamante compañía propia, Kurosawa Productions, era la de hacer una película de contenido social sobre un tema que le indignaba particularmente, la corrupción, reflejada en la relación del alto ejecutivo Mori con ese presunto alto cargo político con el que mantiene la conversación telefónica que cierra la película. Acabada la comunicación, Mori se inclina ante el aparato de teléfono: esta sutil ironía sobre los residuos del sistema «feudal» aún vigentes en Japón —comparable al marcial chocar de talones del «secretario» de James Cagney en **Uno, dos, tres** (*One, Two, Three*; Billy Wilder, 1962)— no compensa, sin embargo, el hecho de que Kurosawa no se atreva a identificar al interlocutor al otro lado de la línea; como le confesó luego a Richie, «*si hubiera sido más explícito habría tenido serios problemas. Pero quizá la película habría sido mejor si yo hubiera tenido más coraje*»[4]. En todo caso, la eficacia política de la película queda matizada al presentarse la venganza de Nishi como una acción individual: la rebeldía aislada no satisface ningún impulso reformista.



El ángel borracho

Secuestros, corrupción, persecuciones y peleas con arma blanca, pistola y a puñetazo limpio, son elementos que el cuarteto negro de Kurosawa comparte con el *thriller*. Está también presente, por supuesto, y ello desde los mismos títulos de las películas, la ambigüedad moral del *film noir* en la descripción de los personajes, es decir, en el lugar relativo que ocupan en el eje del bien y del mal. El canino enfurecido de **El perro rabioso** es el criminal que interpreta Isao Kimura, al que Kurosawa considera el verdadero protagonista de la película pese a que sólo aparece al final (sus hechos le preceden); pero el (otro) protagonista de la misma, el detective Murakami (Mifune) que le persigue tenazmente, llegando a sentirse en parte responsable de sus crímenes por haberse dejado arrebatar la pistola con la que los comete, se atormenta pensando que las circunstancias —el difícil regreso del frente para el soldado que no encuentra acomodo en la sociedad civil de posguerra— podrían haberle llevado a él también a convertirse en delincuente. La película subraya la semejanza entre los dos hombres en la imagen cenital que culmina su larga pelea final en el barro, convertidos «ambos» en perros rabiosos: es toda una premonición de esa convención del *thriller* policíaco de la identidad entre cazador y presa, que Don Siegel formularía con un concepto visual evocador

del empleado aquí por Kurosawa en el final de la persecución en el estadio de **Harry el sucio** (*Dirty Harry*, 1971). El ángel titular de **El ángel borracho** es, por supuesto, el doctor Sanada (Takashi Shimura), que se caracteriza, como los héroes de Kurosawa —y como los otros médicos que le sucedieron, en **Duelo silencioso** (1949) y **Harbarroja** (1965)—, por su tenacidad y entrega; pero también por un «defecto» que Kurosawa decidió añadirle al personaje para que resultara más humano, su dependencia del alcohol (Sanada es un santo desastrado que se bebe hasta el alcohol —racionado— que encuentra en su dispensario). Pero si, como sugiere David Desser[5], el tema de la película es el heroísmo corriente —por oposición al heroísmo mítico de los *jidai-geki*—, esta noción encuentra una expresión quizá más interesante, más atravesada de contradicciones, en el personaje del *yakuza* Matsunaga (Mifune) que se revuelve contra su jefe Okada para defender al médico que lucha por salvarle de la tuberculosis: la ambigüedad reside en que Matsunaga actúa en parte para «salvar su reputación» según los códigos del *yakuza* y en parte porque la influencia del doctor, con el que mantiene siempre una relación conflictiva, ha acabado por reformarle realmente. Sea como sea, es esta nueva conciencia la que le conduce a la muerte tras una larga pelea con Okada en la que Matsunaga acaba embadurnado de pintura blanca (convertido en ángel, literalmente). La deliberada orquestación de la muerte del gángster, que rivaliza con los elaborados finales coreografiados que planificaba James Cagney para «sus» gángsters, es signo de otro elemento que **El ángel borracho** comparte con el *film noir*, la exacerbación de la figura del villano hasta convertirse en el personaje más atractivo de la película desde el punto de vista representacional. Ello se debe, en este caso, a que Kurosawa trabajaba por primera vez con el que se convertiría (junto con Shimura, a menudo a su lado) en su actor fetiche, ese ciclón de voz restallantemente gutural y expresividad de cine mudo que es Toshiro Mifune y que aquí domina todos los planos en que aparece, aun cuando la enfermedad le inmoviliza y le reduce a una máscara.



El infierno del odio

La ambigüedad está presente también en los dos *thrillers* de los años sesenta. No hay duda sobre quiénes son esos «canallas que duermen en paz»; pero el hombre que se enfrenta a ellos actúa movido por un afán de venganza y no duda en manipular, secuestrar o torturar a los secuaces de su archienemigo Mori (y, por dejación conyugal, a la hija de Mori, con la que se ha casado para acceder a éste). Sus planes fracasan cuando este hombre, que confiesa que, pese a todo, no puede «*odiar lo suficiente*», se ablanda (su caída, como la de Matsunaga, viene precedida por una toma de conciencia) por el amor de su mujer y los consejos del contable Wada, convirtiéndose así en un genuino personaje trágico quien no había sido nunca un héroe impoluto. Más interesante aún resulta la ambigüedad contenida en la sorprendente escena final de **El infierno del odio**, que reúne a Gondo y Takeuchi. El primero es un hombre de negocios que encarna la dureza del sistema corporativo (*«No me puedo permitir perder mi posición»*, dice), pero que se humaniza al aceptar pagar un rescate que supondrá su ruina y convertirse por ello en proscrito del sistema; el segundo es un

villano en estado puro que no duda en asesinar a una prostituta —¡sólo para probar la eficacia de una droga!— y a sus cómplices en el secuestro del hijo de Gondo. Y sin embargo, el diálogo y, sobre todo, la forma en que Kurosawa filma la escena del encuentro, a ambos lados del muro de cristal que los separa y que le permite jugar con los reflejos de sus dos rostros, establece *in extremis* una insólita identidad entre ambos, o al menos una relación especular definida visualmente cuando nada de lo visto hasta entonces justificaría establecer dicha relación entre extorsionador y víctima desde el punto de vista temático. Pero, como ha observado Manuel Vidal, «*la oposición entre dos personajes es en el cine de Kurosawa un dispositivo narrativo trascendido en el orden de lo moral*»[6].

Un elemento que brilla por su ausencia en los *thrillers* de posguerra de Kurosawa es la presencia de la *femme noire*, la mujer depredadora que precipita la perdición del hombre. La que mejor encaja en el tipo es Nanae, la amante que abandona al desvalido Matsunaga en **El ángel borracho**, interpretada por Michiyo Kogure, la inolvidable *madame* Yuki de Mizoguchi; pero su traición se ve compensada por el amor que le profesa en silencio al *yakuza* la chica de barra Gin (Noriko Sengoku), encargada a la muerte de Matsunaga de su reivindicación *post mortem*, en una breve y emotiva escena que parece un primer boceto del impresionante bloque final de **Vivir** (1952). En **El perro rabioso**, la carterista Ogin (Teruko Kishi) es objeto de una casi humorística persecución —cuya longitud y escasa «funcionalidad» dramática son un temprano ejercicio de libertad narrativa de Kurosawa— por parte del detective Murakami; cuando por fin se sientan a hablar bajo el cielo estrellado, se produce entre ellos un curioso momento de intimidad. Pero si Kurosawa no se interesa por la mujer fatal (ni tampoco demasiado por la mujer a secas: su cine es esencialmente masculino) se debe en parte a que la función que cumple la *femme noire* en el cine americano de posguerra —reflejar incluso neuróticamente el temor a la mujer liberada de sus funciones domésticas durante la guerra— puede carecer de correlato en la sociedad japonesa. Sí cumplía, en cambio, una función social importante en dicha sociedad la relación pater-no-fílial, presentada como una relación ideal por la cultura militarista e imperial: el padre era el emperador de su casa y, como el patriarca del imperio,

encarnaba una imagen de virtud total que inducía en el hijo una sumisión no menos total. Como explica Sato en su análisis temático del cine japonés[7], este ideal feudal de autoridad se ve desafiado en el cine japonés de posguerra…, pero no en el de Kurosawa, que sigue presentando nobles figuras paternas: es la relación de «tutoría» que se establece entre Shimura y Mifune tanto en **El ángel borracho** como en **El perro rabioso**. En la primera, Matsunaga se debate entre la autoridad moral del doctor Sanada, que le ha «adoptado», y la autoridad jerárquica de Okada, su antiguo jefe *yakuza*: véase la sumisión que le dispensa cuando se encuentran a orillas de la charca y cómo le acompaña de mala gana a tomar copas…, desobedeciendo las órdenes del médico, Kurosawa ataca el servilismo de los antiguos códigos de conducta, no sólo el de los gángsters, sino el de la propia «querida» de Okada que está dispuesta a volver con él, pese a recordar con genuino terror los malos tratos que recibía.

La tutoría se revela más efectiva en **El perro rabioso**: el experimentado Sato (Shimura) «forma el carácter» del joven e impetuoso Murakami (Mifune), obligándole a dejar de verse como un reflejo especular del exsoldado Yusa, encanallado por las circunstancias de la posguerra. Pero, pese a la firme creencia de Kurosawa en la confianza paterna/tutorial como garante del orden social —al menos hasta **Vivir**, que, según Sato[8], supone un punto de inflexión al respecto en su carrera—, lo cierto es que su cine de la masculinidad se caracteriza por subrayar, al mismo tiempo, el tema de la responsabilidad individual frente al horizonte anterior en el que la patria y las diversas encarnaciones jerárquicas de la autoridad eran el horizonte del que extraía su sentido la vida humana. Es esa misma sumisión feudal que aún permanece vigente entre los modernos corporativos corruptos de **Los canallas duermen en paz** (en donde, por supuesto, la relación paternal aparece totalmente trastocada: el padre, en este caso, es el villano, y si Nishi se convierte en su hijo político sólo para vengarse, sus hijos carnales también acabarán repudiándole): cuando Mori envía a sus mandos intermedios el mensaje «*Confiamos en ti*», ello constituye una invitación directa al suicidio, que se (auto)ejecuta como si fuera un *ucase* imperial, con la determinación de un kamikaze.

El infierno del odio

Desde el punto de vista formal, los *thrillers* de Kurosawa se alejan del expresionismo visual correlato del determinismo narrativo del cine negro, para buscar soluciones propias dentro de la dinámica y siempre inventiva escritura del cineasta. Noël Burch ha hablado de la «*geometría tallada en bruto*» («*rough-hewn geometry*») de un cine cuya ordenación/disposición narrativa admite bruscos cambios de perspectiva que rompen con la unidad de estilo y de tono, con el carácter orgánico, en una palabra, del modelo «institucional» occidental[9]. Dentro de las películas que nos ocupan pueden encontrarse ejemplos de esta discontinuidad por bloques en las prolongadas, exacerbadas, peleas finales de **El ángel borracho** y **El perro rabioso**; en la forma en que **El ángel borracho** se bifurca a mitad de metraje para centrarse en la historia del gángster; en las dos secuencias ya mencionadas de **El perro rabioso**, el largo paseo de Murakami por los bajos fondos y su persecución de Ogin; en la brillantísima secuencia inicial, de veinte minutos de duración, de la boda en **Los canallas duermen en paz**; y, sobre todo, en la estructura misma de **El infierno del odio**. Sus primeros cincuenta y cinco minutos transcurren en casa de Gondo, con una media de

cinco o seis personajes en plano, que sirven de comparsas, coro y pared de frontón al león enjaulado que es Mifune/Gondo enfrentado al dilema del secuestro; este magnífico bloque remite, más que a «lo teatral», a *tours de force* como el acometido por Hitchcock en **La soga** (*The Rope*, 1948) (hay en este decorado también un ventanal que cumple una función dramática), por lo que tiene de deliberada restricción del punto de vista. Tras la fulgurante secuencia en el tren, que narra con inusitada brillantez (pero con una planificación completamente distinta a la que regía en el bloque anterior) el pago del rescate, la cámara se reviste de ubicuidad, y se muestra simultáneamente capaz de seguir *in situ* las sesiones de *brainstormíng* en la comisaría central y de mostrar la guarida del criminal (en planos tan cortos como para resultar inquietantes), de adentrarse en los tugurios de la droga y de ilustrar la narración de los policías con insertos que muestran los detalles de la pesquisa…, cuando en el primer bloque todo se había mantenido deliberadamente en *off*. Mientras tanto, el titánico personaje de Gondo, sobre el que se anclaba dicho bloque, desaparece prácticamente de escena hasta su intensa confrontación final con el villano en el callejón de la muerte. La fragmentación que favorece la «oscuridad argumental» del *thriller*, y que es hoy moneda corriente en títulos como **Sospechosos habituales** (*The Usual Suspects*; Bryan Singer, 1995) o **Memento** (*Memento*; Christopher Nolan, 2000), tiene pocos precedentes tan radicales y formalmente sorprendentes como el de **El infierno del odio**, Akira Kurosawa encarna hoy para muchos la «esencia del cine japonés» gracias a su «cine de samuráis» con Toshiro Mifune, que satisface tanto nuestro orientalismo como nuestra cinefilia (el cine de autor internacional, lo que hoy llamaríamos *World cinema*, tuvo en él a «nuestro hombre en Tokio»); pero sus películas de ambiente contemporáneo, que representan la mitad de su filmografía, constituyen un rico espacio en donde conviven en fructífera tensión «japonesidad», modernismo y urgente compromiso social.

Las buenas intenciones

Tres miradas de Kurosawa sobre la literatura rusa

Luis Miranda Mendoza

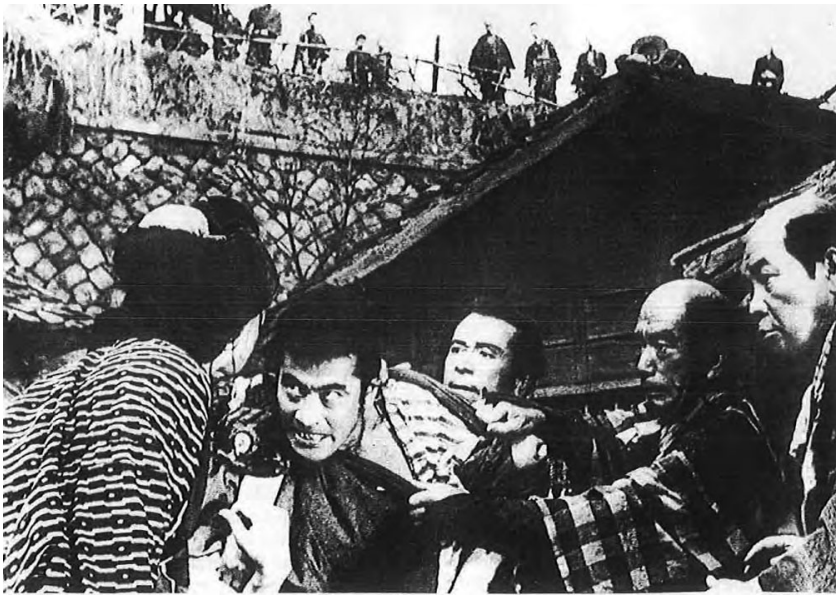
Kurosawak Dostoievskiri zion mresmenak eraginda egokitu zuen haren obra bat (Ergela) *eta bertako pertsonaien herentzia jaso zuen pertsonaietako batzuk karakterizatzeko garain. Sentizen zuen miresmen hura Errusiako literaturara hedatu zen eta, izan ere, Máximo Gorki eta Vladimir Arseineren obra bikainak ere puntailara eraman zituen.*

El idiota

A pesar de la honda afinidad confesada por Akira Kurosawa hacia la obra de Fédor Dostoievski, su filmografía cuenta sólo con una adaptación de una de sus novelas, **El idiota** (1951), una película que, sin embargo, se encuentra entre las más discutibles de su carrera. Kurosawa realizó otras dos adaptaciones de textos literarios rusos en dos momentos muy diversos de su carrera: **Bajos fondos** (1957), según la obra teatral de Máximo Gorki, y **Deisu Uzala** (1975), a partir de la novela de Vladimir Arseniev. No obstante, la simple referencia a la literatura rusa como un todo produce un cómodo y engañoso efecto de *corpus*, cuando, en

realidad, el único rasgo común a las tres películas sea su singularidad dentro de la filmografía del director japonés. Al margen del ostensible peso que tiene la palabra en las dos primeras. Hay algo deliberado en este efecto de corpus, que puede no ser indiferente al hecho de que la devoción de Kurosawa por la literatura rusa haya servido a los exégetas y al propio cineasta como punto de apoyo sobre el que reafirmar la universalidad del maestro como *auteur* cinematográfico. Y más cuando la «monumentalidad» de esos referentes se utiliza como vara para medir la talla del «gigante» del cine japonés. A fin de cuentas, las obras de Tolstoi, Dostoievski, Gorki, e incluso una crónica aventurera novelada como *Dersu Uzala*, ofrecen terreno fértil para el cultivo de «grandes temas»[1].

No obstante, la figura de Dostoievski introduce una clave permanente que recorre toda la filmografía de Kurosawa. Posiblemente, lo mejor de **El idiota** se encuentra casi al final del relato, en la larga secuencia, de más de quince minutos, protagonizada por Akama (Masayuki Mori), el idiota, trasunto del príncipe Mishkin en la novela, afectado por una especie de deficiencia psíquica que lo vacía de toda maldad; Kameda (Toshiro Mifune), Rogochin en el texto literario, ambicioso y brutal, corroído por la idea de que el corazón de su esposa Taeko Nasu (Setsuko Hara), mujer de todos y de nadie, sólo puede pertenecer a Kameda, el hombre puro; y el cadáver de la propia Taeko, trasunto de Nastasia Filippovna en el libro, quien acaba de ser asesinada, al parecer, por su esposo Akama. Secuencia nocturna que acontece bajo la precaria luz de unas velas, en ella los dos hombres, amigos y opuestos a la vez, se hermanan ante el horror. Kameda observa aterrado la pérdida de la razón de Akama, y ambos caen en un sopor de demencia.



Bajos fondos

El motivo del doble es, según James Goodwin[2], una de las figuras de la «paradoja», signo dostoievskiano por antonomasia. El doble es paradójico en la medida en que se manifiesta en la intimidad que establecen dos personalidades antagónicas, y en tanto supone un desafío de autoconocimiento. La filmografía de Kurosawa está repleta de dobles: el médico y el gángster en **El ángel borracho** (1948), el policía y el ladrón en **El perro rabioso** (1949), el maestro y el discípulo en **Barbarroja** (1965) o Arseniev y Dersu en **Dersu Uzala**, entre tantos otros. Por ésta y por otras razones, Kurosawa ha merecido ser considerado como un cineasta dostoievskiano.

El idiota

Gilles Deleuze describe análogamente la filiación de Kurosawa con Dostoievski cuando afirma que los héroes de sus relatos deben hallar los «*datos necesariamente irreales de una pregunta que acosa a la situación*»[3], La paradoja reside en la irrealidad de los datos: un trayecto moral que no logra desvelar los oscuros mecanismos (psíquicos o sociales) que conducen al inevitable desenlace. Paradoja o pregunta, lo que una u otra desvelan afecta siempre, en Dostoievski como en Kurosawa, a la propia condición humana, sometida a la prueba de una situación extrema. Pero, ¿qué es la condición humana? La condición humana es el mal. La posibilidad del mal es lo que nos iguala. Confrontada a la humana posibilidad del mal, la subjetividad se abisma en la intuición del honor, hasta bordear la enfermedad y la locura, al menos en Dostoievski. En Kurosawa, este conocimiento es a la vez causa y consecuencia de una exigencia heroica[4].

Ninguna de sus películas se edifica tan explícitamente en torno a la «pregunta» o la «paradoja», como **Rashomon** (1950), obra antiépica con la que **Bajos fondos** guarda más de un parentesco. **Rashomon** no sólo gira en torno a la ausencia de una verdad estable. Gira en torno a la angustia ante la mentira, que se convierte pronto en una enmienda a la totalidad de la condición humana. En este sentido, la historia es para Kurosawa el escenario donde se

actualiza el mal. El trastorno que afecta al protagonista de **El idiota**, por ejemplo, no es hereditario o casual, sino la secuela de un trauma de guerra: Kameda había sufrido un *shock* del que no pudo salir cuando se vio a punto de ser fusilado por las tropas americanas. Pero, en todo caso, lo histórico será siempre una variable y la condición humana una constante[5]. Lastrado por sus orígenes literarios, el tapiz de la historia se desdibuja en las incursiones kurosawianas sobre *El idiota* y *Los bajos fondos*. Por el contrario, *Dersu Uzala* es un relato indisolublemente vinculado a un paisaje y un drama históricos: la extinción de una forma de vida «natural» bajo el peso de la modernidad[6].

Si para dar cuenta de los conflictos y paradojas de un sujeto enfrentado a dilemas gigantescos Dostoievski desarrolló una forma dialógica antes que descriptiva para sus relatos, se podría aventurar que el montaje en Kurosawa sigue un principio análogo. Su estilo persigue convertir las relaciones entre lo íntimo y lo social, o entre lo psíquico y lo físico, en un diálogo trágico. La evolución del montaje en Kurosawa merecería un capítulo propio, pero, aun a riesgo de generalizar, puede verse como el trayecto que va desde una retórica basada en la fragmentación del espacio y los cambios de perspectiva, hasta una dialéctica de la acción que absorbe y amplifica el movimiento. En el primer caso, el montaje hace «chocar» los cambios de perspectiva para expresar emociones y significados a través de la disposición de los personajes en el espacio y sus permutaciones. Es la forma que predomina en **El idiota** y en buena parte de **Bajos fondos** que, no en vano, son relatos construidos sobre la palabra. El segundo se efectúa «sobre» una figura en movimiento, y adoptaría una forma extraordinariamente sofisticada a partir del uso simultáneo de tres cámaras y de focales largas para ciertas tomas móviles, procedimiento ensayado en **Los siete samuráis** (1954) y practicado sistemáticamente desde entonces. El resultado es un potente gesto quebrado —casi un trasunto cinemático de la estilizada gestualidad del teatro *Nô*— que absorbe y amplifica la violencia de las acciones, y que, en lugar de cargar las emociones de explicitud y significados, transforma la acción en emoción.

La palabra

El idiota

Hay en **El idiota**, la película, un déficit de dialéctica. Los comentaristas ven la causa en la literalidad de adaptación, demasiado lastrada por su fidelidad al original[7]. Este juicio no carece de fundamento. El ensamblaje de imágenes y diálogos es, a menudo, redundante. Asfixiada bajo el peso de la explicación (los personajes exponen los motivos de cada acción y el discurrir de sus más inmediatos sentimientos), las imágenes sólo alcanzan a desplegar un inventario de reacciones congeladas, de expresiones de horror, vergüenza o furia. Tal vez podría demostrarse estadísticamente hasta qué punto es mayoritario el número de veces en que cada corte de montaje nos golpea con la reacción de un personaje ante una frase, para ofrecer luego su correlato en una línea de diálogo que la explica o subraya. Kurosawa intenta atrapar con los encuadres y la planificación la densa circulación de miedos, remordimientos, rencor y amor que se establece desde unos personajes hacia otros y hacia sí mismos. Pero el diálogo

dostoievskiano queda aquí reducido a una suerte de teatro de las emociones, si por tal entendemos un espacio donde éstas no se desarrollan, sino que se exhiben.

La forma elegida por Kurosawa para tan chato despliegue no deja de ser concienzuda y, a veces, espectacular: una planificación muy fragmentada en secuencias de *close-ups* en plano-contraplano, y de planos medios que reúnen y enfrentan a dos personajes en su interior ante la presencia de un tercero. Este, como «espectador» implicado, hace resonar la lucha dialéctica entablada por los otros dos con sus reacciones, y cierra una especie de esquema triangular susceptible de un cierto número de permutaciones. La figura clave en estos triángulos es Kameda, el idiota. Héroe involuntario de la pureza, su total ausencia de egoísmo desactiva los sobreentendidos y las ocultaciones y, paradójicamente, precipita la lógica del desastre hasta sus últimas consecuencias: la ruptura de Ayako Ono (Yoshiko Kuga), la Aglaia de la novela, y Kayama (Minoru Chiaki), trasunto de Gania; la muerte de Taeko Nasu, la disputada mujer de mala fama (una insólita Setsuko Hara ataviada siempre como una especie de mujer-vampiro), la locura de Akama…

Tal vez el relativo fracaso del film se cifre en el hecho de que los «datos de esa pregunta» sobre el mal que gobiernan el relato emanan de los diálogos sin traducirse en acciones —a diferencia de lo que ocurre en los más discursivos filmes de Kurosawa—, acaso por la propia naturaleza del texto de Dostoievski. Se diría que el prólogo introductorio que aparece después del encuentro de Akama y Kameda (texto escrito y *voice over* de narrador) es ya demostrativo de las dificultades de Kurosawa para dar una forma audiovisual a un texto tejido de acontecimientos psíquicos en lugar de físicos. Por otra parte, los abundantes personajes secundarios que configuran ese juego social de compraventa de almas descrito por la novela, queda muy diluido en el film. Sin duda, la reducción en una hora del metraje original de doscientos sesenta y cinco minutos, por imposición de la Toho, tuvo algo que ver en el desaguisado.

En todo caso, la película gana enteros en cuanto el diálogo oscila hacia el monólogo demencial. Dos momentos de fantasmagoría, íntimamente ligados entre sí, estallan en el interior del triángulo formado por Akama, Kameda y la figura ausente de Taeko Nasu. El primero es aquel plano en el cual el rostro de Taeko Nasu aparece

por vez primera, en una fotografía expuesta en un escaparate de Sapporo. El segundo es la secuencia que ha sido descrita al principio de este artículo. En la secuencia del escaparate, Akama y Kameda se detienen a contemplar la imagen de Taeko. El cristal que protege la foto de la mujer refleja los rostros de los dos amigos-antagonistas. Reducidos a su pura imagen reflejada, ambos están dentro y fuera de campo a la vez, Kameda interroga a la imagen de la joven, que sugiere tormentos escondidos. El deseo y la furia de Akama es también una «pregunta»: ¿a qué extraña verdad da acceso el desinterés de Kameda, su compasivo amor por Taeko? Desde este instante, la trágica suerte de los tres personajes quedará definitivamente unida.

Como en aquella gran secuencia final que hemos descrito al inicio, y de la que ésta es premonición, Kameda y Akama aparecen como dos opuestos condenados a identificarse. En ambos casos, el vínculo, el tercer elemento, es la figura ausente de Taeko. Aquí, inmovilizada sobre el papel fotográfico. Allí, presente ya sólo como cadáver, relegada a un siniestro fuera de campo. En las dos secuencias, el diálogo deja paso al delirio. Evocan el paso de la vida a la muerte, de la amenaza de la oscuridad a lo oscuro mismo, de la asfixiante cordura a una locura infernal y compartida. El teatro de emociones deja paso a un teatro de sombras.

Retórica de la miseria

Bajos fondos, realizada a partir de la obra teatral de Gorki que ya fuera estrenada en 1910 por la compañía teatral del influyente Kaoru Osanai, precursor del drama realista occidental en Japón[8], es un retrato fatalista de la miseria. Película coral y antiépica, sus personajes viven en la indigencia, son mezquinos, autocomplacientes y practican un egoísmo de supervivencia. Habitan una cochambrosa pensión del arrabal de alguna ciudad japonesa del Japón Meiji, que consta básicamente de dos espacios yuxtapuestos: el interior del albergue, un destartalado espacio común tapizado por diminutas cámaras-dormitorio, y su patio delantero, donde se encuentra la vivienda del dueño. Ante el reto de trasladar a la pantalla un texto teatral limitado a estas coordenadas espaciales, Kurosawa opta por dinamizar el espacio a base de planos generales cuya organización dramatiza las relaciones entre los personajes.

Las dos tendencias del montaje que se esbozaron con anterioridad aparecen bien delimitadas aquí. Si la fragmentación en primeros planos y planos medios de **El idiota** se corresponde con una claustrofobia psíquica, en **Bajos fondos** la asfixia existencial tiene un correlato en el espacio escénico. De hecho, la película ofrece sendos ejemplos de eso que André Bazin catalogó como montaje-dentro-del-plano. Así pues, las posiciones relativas de los personajes dentro del plano, el contraste violento en los cambios del ángulo de toma, y el aprovechamiento de la profundidad de campo y el *off screen*, proponen una cartografía de relaciones y conflictos que obliga al espectador a leer el cuadro e «interpretar» la situación de los personajes en su interior. Sin embargo, en el patio exterior de la pensión Kurosawa recurre eventualmente al montaje sobre movimiento a partir de tomas simultáneas para registrar los estallidos de violencia que acabarán con la muerte —presuntamente involuntaria— del dueño de la pensión (Ganjiro Nakamura) a manos de Sutekichi, el ladrón (Toshiro Mifune). No en vano es allí —en el espacio común de los indigentes y los explotadores— donde las tensiones latentes se transforman en actos, en energía desatada.

La singularidad de **Bajos fondos** radica en la ausencia de todo heroísmo. El fracaso es la situación de partida, y la ausencia de

voluntad es la condición que obliga a los personajes a soportar su condena. Una conversación entre Sutekichi y Tomekichi, el calderero (Eijiro Tohno), se despliega mediante una serie de planos que sitúan la cámara en idéntico eje, tomas perfectamente paralelas, perpendiculares y centradas con respecto a cada personaje. Sutekichi aparece de espaldas; el calderero, de frente. La idéntica posición de la cámara parece redundar en la idea que Sutekichi defiende: que ambos comparten una misma condición, idea clave del humanismo de Kurosawa. Esta planificación iguala a los personajes al tiempo que los enfrenta. Gobierna un diálogo sin interferencias ni «observadores distantes».

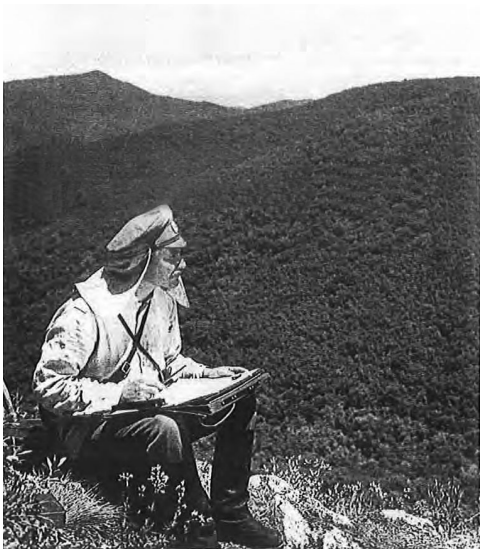
El idiota no dudaba en impregnarse de la actitud compasiva de su protagonista. En el drama de Gorki, la «pregunta» gira en torno a la superación de la piedad. Su diagnóstico es claro: la piedad es un gesto nocivo si se basa en una ilusión de carácter espiritual, pues la miseria está determinada por circunstancias materiales. Aunque este fondo determinista permanece en la adaptación de Kurosawa, sobre la superficie aflora la añoranza de un gesto heroico. La contradicción reside en que, cuanto más claro aparece que la maldad es la respuesta de los supervivientes y los desheredados, más se afirma la nostalgia de la compasión.

Hay un elemento paradójico, «dostoievskiano», en la obra de Gorki, y esto se debe en parte precisamente a que la misma fue escrita contra Dostoievski, como respuesta al esplritualismo de *La casa de los muertos*. El hombre bondadoso y espiritual, el peregrino, tiene una doble cara, un pasado presumiblemente turbio. Y el relato demuestra que su intervención en los asuntos de los inquilinos acaba por resultar nociva. No obstante, la paradoja que el peregrino introduce, aunque guarda paralelismos con el carácter destructivo de la bondad que encarna Mishkin/Kameda en **El idiota**, no se halla precisamente en su desconcertante fe en la vida, en lo sagrado y en la posibilidad del bien, sino en la falsedad de sus premisas. En **El Idiota**, la compasión es un arma destructiva porque es «verdadera», con lo cual introduce un elemento de contradicción irresoluble en el mundo. El caos que provoca puede ser visto como una purificación o, más bien, como un fracaso heroico. En **Bajos fondos** la compasión, encarnada en el peregrino, resulta cuestionable por sostenerse sobre una ilusión religiosa. Es decir, por recubrir la verdad de las cosas con una capa de falsedad bienintencionada.

Las circunstancias que cada personaje expone (cómo han llegado a su situación, cómo esperan librarse de ella) no hace sino confirmar un determinismo del medio. Pero la pregunta no se vuelve hacia las condiciones del medio (hacia la «denuncia»), sino hacia la debilidad de quienes no son capaces de sustraerse a las falsas ilusiones y carecen de voluntad para reconocer el abismo. Años después, **Dodeskaden** (1970) enriquecería considerablemente esta visión.

En este sentido, y mal que le pesara a Gorki, su texto no alcanza la audacia ideológica del «espiritualista» Dostoievski. En parte porque el drama no hace sino confirmar un diagnóstico previo, de acuerdo a los modos de cierta retórica realista. Pero, sobre todo, porque dibuja «prototipos» con los que exponer una tesis social, a partir de un universo tan cerrado que la historicidad se pierde en beneficio de la abstracción. Kurosawa, más preocupado por la dimensión existencial de los dilemas que por su lectura social, no parece haber querido eludir el escollo del prototipo[9]. Cada personaje encarna una actitud, cada uno de ellos elabora su propio análisis y anticipa una acusación.

Oriente remoto



Dersu Uzala

En 1972, la productora estatal Mosfilm invitó a Kurosawa a realizar una película en la Unión Soviética. El cineasta propuso un proyecto largamente acariciado: la adaptación de la novela de Vladimir Arseniev *Dersu Uzala*. La oleada de aceptación del film resultante puso fin a una larga crisis personal y artística de Kurosawa, un largo periodo de diez años sobre los que se cernía la crisis general del sistema de estudios japonés. A partir de este momento, se abría para el cineasta un nuevo periodo marcado por la realización de grandes frescos monumentales financiados con capital internacional.

La novela recoge las experiencias vividas por Arseniev (1872-1930), explorador y etnógrafo ruso, durante sus expediciones a la región siberiana del Ussuri, que se extiende entre la frontera de Manchuria y el mar del Japón. Narra su encuentro (real) con un cazador *gold* de la región, Dersu Uzala, las peripecias compartidas en un entorno salvaje, y la mutua admiración y afecto surgidos entre ambos. A partir de este material de amplio aliento y espíritu aventurero, Kurosawa dibuja una pesimista reflexión sobre el encuentro con el otro y sobre la irreversible destrucción de un mundo natural y

prehistórico por el mundo civilizado e histórico. El ruso es la quintaesencia de la civilización: hombre culto, sensible, dotado de una generosa capacidad de asombro. Pero, desde la perspectiva del film, Arseniev, el narrador, representa la avanzadilla de una modernidad tan bienintencionada como devastadora. Dersu, por otro lado, es un nómada sin familia ni escritura, pero posee un conocimiento ancestral del medio, tejido sobre una visión animista del entorno.

El relato se inicia en 1910, cuando Arseniev visita el lugar donde reposan los restos de Dersu tras su asesinato a manos de un ladrón. A continuación, nos traslada a 1902, al Ussuri, donde Arseniev conocerá a Dersu. La segunda parte tiene lugar en 1907, cuando Arseniev regresa a la región y se reencuentra con Dersu. En ambos casos, la misión del militar consiste en explorar y delimitar el territorio, reducirlo a la abstracción de un mapa, con sus señales y sus jerarquías, y someterlo a una escala que lo haga dominable. En definitiva, «crear» territorio. Arseniev busca puntos de referencia en un espacio que la película ofrece desprovisto de toda frontera, de toda demarcación. Para Dersu, la taiga no es un espacio que pueda unificarse a través de la mediación simbólica de una escritura cartográfica. Su escala no puede ser otra que la de su relación directa y constante con el medio, la de su presencia como un elemento más de la tierra. Dersu mantiene una relación simbiótica con la taiga, poblada de una infinidad de seres, de espíritus que merecen ser llamados «gente»: los árboles, los pájaros, el fuego de una hoguera, o Amba, el tigre.

Dersu Uzala

Impregnado de la fascinación de Arseniev por la taiga, Kurosawa «pinta» ésta como un espacio enigmático y casi impenetrable, en pantalla ancha, pero sin incurrir en el paisajismo, que es una forma de domesticación. Tampoco cae en la tentación de apropiarse del conocimiento de Dersu, que no equivale tanto a un saber práctico como a un extraño sentido común. Más allá de la imagen, se oculta la diversidad de procesos que tienen lugar en el interior de la taiga. La cámara observa, serenamente, dejando atrás el habitual despliegue kurosawiano en el montaje. Su punto de vista es estático. La relación de Dersu con el medio, sin embargo, es dinámica, dialógica en un sentido literal. El relato fílmico rastrea esta relación, consciente de que se trata de una relación extraña a la mirada de la cultura que encarnan Arseniev y, aun a su pesar, el propio Kurosawa.

El viejo cazador arregla el techo de una cabaña vacía y solicita algunos víveres para dejarlos allí, en previsión de que algún desconocido los pueda necesitar algún día. Los soldados observan. Más tarde, dos hermosos planos consecutivos insertan a los hombres en un diálogo con los elementos. Reunidos en torno a la hoguera y con la corriente de un río como fondo, Dersu explica que el agua, el fuego y el aire son gente, la gente más poderosa. En un momento

dado, el tercer elemento invocado, el aire, irrumpe levantando la hojarasca. El siguiente plano muestra a Dersu y Arseniev ante un crepúsculo presidido por el sol septentrional, a un extremo del plano, y la luna, al otro extremo. La convivencia en una sola imagen del sol y la luna se «repite» en la afinidad del militar ruso y el cazador *gold*, seres opuestos pero —en principio— no antagónicos. Las ingenuas enseñanzas de Dersu sobre la interdependencia de todos los elementos de la naturaleza constituyen así una pedagogía de la mirada y de la acción, que tiene en la secuencia de la tempestad de nieve uno de sus momentos álgidos. Pero también son una invitación al misterio de lo atávico, que disuelve los límites entre lo vivo y lo inerte y afirma la continuidad de las cosas.

Sometidos a la naturaleza, los rusos son para Dersu «como niños» traviesos y sin maldad, que observan sin entender. Dersu enseña a mirar, y su decadencia, en la segunda parte del film, es consecuencia de su pérdida de visión. Inteligentemente, Kurosawa nunca adopta el punto de vista de Dersu. La única ocasión en la que el relato se apropia de la mirada de Dersu es para evocar, indirectamente, su visión distorsionada de Amba, el tigre que, según él, ha sido enviado por el espíritu del bosque para matarlo. Encarnación animista del miedo a la vejez y la muerte en un entorno salvaje, la imagen de Amba cierra el ciclo de aventuras en la taiga para dar paso al episodio final de la estancia de Dersu en la ciudad.

Dersu debe elegir entre la falsa salvación del mundo civilizado y la muerte bajo las garras de Amba. Persuadido por Arseniev, huye a la ciudad y se refugia en la casa de su amigo ruso. Pero Dersu enferma de melancolía. Cuando decide regresar a la taiga, Arseniev le regala un moderno fusil, que será la causa de su muerte cuando un ladrón lo asesine para robarle el arma. Sensible y bienintencionado, Arseniev no ha logrado «leer» la paradoja que Dersu planteaba con su presencia en la ciudad. El mundo primitivo de Dersu no puede sobrevivir al propio conocimiento civilizado. Si el conocimiento atávico del anciano *gold* garantizaba la supervivencia de Arseniev, la civilización nada aporta a Dersu. Sólo le cabe extinguirse o ser domesticado. La muerte de Dersu no es épica. Es relatada elípticamente, como corresponde al hecho de que **Dersu Uzala** sea, en primera instancia, un relato de Arseniev. Pero

más allá de la lógica narrativa, se tiene la impresión de que a Dersu se le expropia incluso la muerte, aquélla que Arseniev quiso evitarle, bajo las garras de Amba, el tigre. Su desaparición deshace la ilusión del encuentro con el otro. Del cazador, hombre sin escritura, no quedará rastro. Lo sabemos al recordar el prólogo del film, cuando Arseniev comprueba que su tumba ha sido barrida por las edificaciones, tal vez con la ayuda de los mapas trazados por Arseniev. El relato se abre y se cierra, no obstante, con una invocación del nombre de Dersu por el hombre civilizado, y la imagen de un precario signo de su paso por la vida, el cayado que Arseniev clava junto a la tumba. Dersu permanecerá en la memoria de Arseniev, el narrador, el hombre que practica la escritura, ese ejercicio que fija y evoca lo que fue y nunca más será.

La construcción del sujeto en el cine de Kurosawa

Manuel Vidal Estévez

Kurosawa beti izan da gizakiarengan eta bere arazo existentzialetan interes handiena izan duen zinemagilca, zinema soziala egitean baino. Gizabanakoa izan da bere fikzioak eta ikaskuntza harremanak (profesionalak eta bizit zakoak) lantazeko erabili duen materia, bere lan ugariren argumentuaren haria.

Barbarroja

«*Lo que me sorprende es que en nuestra sociedad el arte tan sólo tiene relación con los objetos y no con los individuos o con la vida, y también que el arte sea un dominio especializado, el dominio de ciertos expertos que son los artistas. Pero, ¿no podría la vida de todo individuo ser una obra de arte? ¿Por qué un cuadro o una casa son objetos de arte pero no nuestra propia vida?*».

Michel Foucault

Si hay una relación recurrente en el cine de Kurosawa no es otra que la de maestro (*sensei*) y alumno (*deshi*). Ya sea establecida a título personal o bien mediante un grupo, configura el basamento enunciativo de un buen número de sus películas. No deja de ser

sintomático que tanto su debut en la dirección, con **La leyenda del gran judo** (1943), como su despedida con **Madadayo** (1992), así lo atestigüen. Otras varias, además, lo confirman. Con ella son numerosos los ingredientes temáticos que aborda. En primer lugar, la importancia del magisterio, de la formación de la juventud. Luego, el de la conveniencia social de instaurar puentes entre generaciones, útiles para la transmisión de experiencias que sustraigan a las últimas de la ignorancia o el autodidactismo. Y también, cuando menos, la pertinencia de un adecuado aprendizaje; pero un aprendizaje que no consista sólo en el acceso a un instrumental meramente operativo, sino la asunción de un modo específico de vida que implique un favorable gobierno de sí mismo así como de las relaciones con los demás.

La leyenda del gran judo

En este sentido, la filmografía de Kurosawa contiene, no ya una minuciosa analítica de tal relación, sino toda una sugerente propuesta acerca de cómo construir una subjetividad capaz de integrar libertad y necesidad. Propuesta que, independientemente de que hunda sus raíces en la cultura japonesa, y de que a muchos parezca justificada debido al reconocimiento que hacia sus maestros, en particular el realizador Kajiro Yamamoto, siempre expresó, lo convierte *ipso facto* en algo más que el potente y singular

narrador que, por encima de todo, es. Sin duda hay otros aspectos de su legado que complementan esta dimensión metanarrativa. Pero es en esta frecuente relación maestro-alumno en donde Kurosawa nos parece que hace honor a la condición de pensador que Deleuze atribuyó a los grandes cineastas. Y en cualquier caso creemos que es a través de ella con la que cabe conectarlo con uno de los debates más transitados del pensamiento contemporáneo: el de la encrucijada en la que actualmente se encuentra la problemática de la subjetividad.

Dar cuenta de ello (con la obligada brevedad) es el objetivo de este trabajo. A partir de aquellas películas cuya narración incluya de un modo u otro un proceso de aprendizaje y en mayor o menor medida se sirva de una relación asimilable a la de un maestro y sus discípulos, intentaremos entrever qué modelo de sujeto nos propone Kurosawa y qué tipo de técnicas sugiere para su consecución. En términos algo más coloquiales se trata de efectuar una exploración de las sucesivas entregas en las que dio forma al «*espectáculo de un ser que progresa hacia la madurez y la perfección*», que, según sus propias palabras, siempre «*le fascinó*»[1]. Y veremos si es posible corroborar ese lugar común de la *doxa* dominante que califica a Kurosawa de humanista, o si a todas luces deniega su vulgar acepción. En el transcurso arriesgaremos relacionar esa subjetividad que entreveamos con algunas de las propuestas que con mayor éxito circulan por nuestro ámbito cultural. A sabiendas, claro está, no hace falta decirlo, de que la presunta occidentalización del cine de Kurosawa está ya suficientemente desmentida, y de que, por otro lado, al hablar lo hacemos desde la única perspectiva posible (perspectiva *etic*, que diría un etnólogo, u «observador distante», en palabras de Noël Burch).

Primacía del autodominio

Realizada a partir de la novela homónima de Tsuneo Tomita, **La leyenda del gran judo** narra un proceso de maduración. El joven Sugata Sanshiro (Susumu Fujita) acude al maestro Shogoro Yano (Denjiro Okochi) para aprender el arte del judo. Habiendo comprendido que la práctica del *jiu-jitsu* no garantiza el triunfo en los combates, elige el judo por la eficacia que posibilita. Pero más que un deporte, o arte marcial, el judo es un modo de existencia; su aprendizaje no sólo consiste en adquirir una técnica perfecta, sino que demanda un gran autodominio. De esto último es de lo que de verdad se trata, no de exteriorizar la fuerza y humillar a los adversarios. Así se lo hace saber el maestro Yano, para quien la práctica del judo requiere definir un modo de conducta que integre armónicamente los contrarios como la naturaleza integra la vida y la muerte. La comprensión del significado de esta lección se le impondrá a Sugata Sanshiro después de pasar una noche inmerso en las sucias aguas de un estanque del jardín de la escuela. Kurosawa no duda en expresar esta «iluminación» acudiendo al lirismo desaforarlo de una flor de loto, espléndida sobre un fondo turbio. La deslumbrante perfección de esta metáfora se le revela con tal contundencia a Sanshiro que de inmediato explota en llanto y acude raudo a suplicar perdón por su rebeldía al maestro. A partir de ese instante modificará su comportamiento.

Sin embargo, todavía deberá superar la que acaso sea la prueba más adversa: enfrentarse al diestro instructor de *jiu-jitsu*, el veterano Hansuke Murai (Takashi Shimura), en cuya hija Sayo (Yukiko Todoroki) ha podido ver una «serenidad de ánimo», o «paz espiritual», que le seduce y desazona. La posibilidad de matarlo en el combate, como ya hizo con Saburo Momma (Yoshio Kosugi), ganándose así el odio de su hija Osumi (Ranko Hanai), le perturba y resta concentración. Esta relación de Sugata con Sayo es una de las muy escasas que Kurosawa nos muestra entre un hombre y una mujer. Y más que una relación amorosa propiamente dicha, representa la prueba decisiva para el autocontrol. Al vencer al padre en la lucha lo que consigue Sugata Sanshiro no es sólo un triunfo que lo consagra, sino una nueva relación de complicidad y reconocimiento mutuo, cuyo catalizador es la presencia de la dulce

Sayo. A este respecto son particularmente sugestivas las escenas en las escaleras, un modo sintético, sumamente plástico, de transmitir un deseo que ha de ser postergado. La relación con Sayo, en todo caso, no se concretara sino al final, una vez que Sugata haya vencido a quien hasta el momento la pretendía, el luchador de *jiu-jitsu* Higaki Gennosuke (Ryunosuke Tsukigata), en el último y definitivo combate, un duelo a muerte que se celebra en medio de una naturaleza con todas sus fuerzas desatadas. Así al menos nos lo quiere significar la puesta en forma de un Kurosawa que no duda en echar mano de llamativos efectos sonoros y visuales para subrayar el carácter sublime del momento. Sublime, dicho sea de paso, en un sentido perceptiblemente kantiano, pues no en vano es la intensidad moral la que posibilita a Sugata sobreponerse a sus íntimos titubeos y vencer al adversario: la reaparición sobreimpresionada de la imagen de la flor de loto a modo de recuerdo de la lección aprendida no puede «leerse» de otra manera. La verdadera fortaleza brota de la concentración, como en su momento le indicara su maestro Yano.

La película se nos presenta, por lo tanto, como el rechazo de un estado de *akracia* a favor de la consecución de un estado de *askesis*, cuya subjetivación viene propiciada por las enseñanzas de un maestro y la propia reflexión. Lograrlo significa «estar preparado» para poder hacer frente a las adversidades de este mundo, no para ninguna otra realidad suprasensible. El itinerario iniciático que se nos ofrece consiste en un conjunto de pruebas mediante las cuales se adquiere y asimila un modo ético para la acción. El sujeto ascético debe ser diestro en su actividad tanto como en el gobierno de sí mismo. Y este gobierno requiere del mayor autodominio y la máxima concentración.

Luchador de judo, como Sugata Sanshiro; o policía, como Goro Murakami (Toshiro Mifune) en **El perro rabioso** (1949); o médico, como Yasumoto (Yuzo Kayama), en **Barbarroja** (1965). Da igual. Siempre se trata de forjarse un «sí mismo» controlando, si no desprendiéndose, de aquello que lo impide u obstaculiza. Los personajes de Kurosawa que no acceden a ello acaban, por lo general, muriendo.

Este es el caso, por ejemplo, del gángster Matsunaga (Toshiro Mifune), que padece tuberculosis, en **El ángel borracho** (1948),

incapaz de asumir el modo de conducta que le recomienda el doctor Sanada (Takashi Shimura) para curarse de su enfermedad. La relación entre estos dos personajes no es sensu stricto de maestro y alumno, pero sí la de dos generaciones distintas y la de una oposición de actitudes diferentes ante la vida, además de que el médico ejerza de improvisado mentor.

La leyenda d el gran judo

«*La voluntad es lo más importante*», dicta la divisa del doctor Sanada; «*puede curarlo todo*», repite al final, una vez que la joven adolescente (Yoshiko Kuga) se le acerca enseñándole las radiografías que demuestran su definitiva curación de la misma enfermedad. Voluntad que ella ha ejercitado y que, por descontado, el gángster Matsunaga ha sido incapaz de mantener. Éste se deja ofuscar por presuntos códigos del hampa que nada tienen que ver con la sensatez y racionalidad que el doctor Sanada representa y le sugiere como lo más conveniente y necesario. Pero la incapacidad de Matsunaga pava convertir en un modo de conducta los requerimientos del doctor Sanada es lo que le conduce a la muerte. Una muerte que, por lo demás, nos es mostrada del modo más caótico, febril, sucio, desordenado, que imaginarse pueda. Una

manera de morir que contiene en su formalización toda la turbiedad, todo el trastorno, de una patología que la tuberculosis sólo metaforiza. Es llamativo, por pertinente, cómo Kurosawa nos representa a esos dos gángsters, Okada (Reizaburo Yamamoto) y Matsunaga, embadurnados de pintura y frenéticos: sin ningún dominio ni de la situación ni de sí mismos. En este sentido, Matsunaga es el negativo de Sugata Sanshiro, un hombre incapaz de someterse a la más mínima disciplina que pueda beneficiarle, imposibilitado para «cuidar de sí», por poco que sea. Por contraste, la subjetividad que Kurosawa promueve es la del doctor Sanada, inflexible en su estoicismo, capaz de mantener a raya su afición por el alcohol; y la de la joven adolescente, con sólo dos escuetas escenas, que se recupera de su dolencia sirviéndose de la voluntad.

Una ética en la acción

No añoro mi juventud

En **No añoro mi juventud** (1946) es una mujer quien se nos ofrece en su itinerario hasta optar por un personal modo de existencia elegido libremente. Se trata de la película acaso más memorable de la primera etapa de Kurosawa, en la que todavía no ha alcanzado una «forma de hacer» individualizada y prevalece una cierta mixtura con el cine occidental. Debe destacarse no sólo porque su protagonista sea una mujer, algo excepcional en su autor, sino porque es en la que se autoafirma sin ambages a favor de la democracia liberal y en contra del militarismo que prevaleció en Japón durante los años treinta. Directa y explícitamente política, es básicamente el relato del proceso que sigue una mujer basta que decide cómo vivir; o dicho de otra manera: describe el devenir vital de una joven estudiante, hija de un profesor expulsado de la universidad por liberal, hasta alcanzar una actitud ética conforme a Jas enseñanzas recibidas. Es también una desaforada historia de amor hasta más allá de la muerte, además de una vehemente reivindicación de la autonomía femenina. Pero sobre todo es una película que ajusta cuentas con el inmediato pasado de su país y asume la libertad individual como principio innegociable de

cualquier sociedad. Kurosawa ha dejado atrás el radicalismo izquierdista de su primera juventud; en adelante, la política no se contará entre sus preocupaciones fundamentales.

El perro rabioso

Si, como señala Deleuze y sistematiza Pardo[2], la subjetividad se constituye en base a un proceso cuyos eslabones son impresión-pliegue-expresión, es decir impresión de un acontecimiento sobre una superficie de subjetivación que pliega ese exterior y lo expresa, la diferencia entre unos individuos y otros radica en el modo de plegar en su interior un exterior. En este caso, la joven protagonista, Yukie Yagihara (Setsuko Hara), acaba expresando ese pliegue al optar por un estilo de existencia elegido libremente, cuyos *ethos* implica una manera concreta de relación consigo misma y con los demás. Su elección, en suma, contiene también ese factor de autoproducción como sujeto desde la experiencia (política, en su caso) y a través de prácticas que la ayudan a constituirse (su trabajo en el campo, ayudando a los ancianos padres de quien fuera su compañero sentimental, el estudiante Takayoshi Noge [Susumu Fujita], muerto en prisión por ser demócrata y pacifista). Señalemos, por último, la invitación a guardar la memoria de las víctimas que, al final, contiene.

La relación maestro-alumno es más palmaria en **El perro**

rabioso. En ésta son dos miembros de la policía, uno veterano, el comisario Sato (Takashi Shimura), y el otro un joven detective, Murakami (Toshiro Mifune), a quien le roban la pistola en un abarrotado autobús, un caluroso día de verano, los que sostienen el discurso. El primero es un hombre ya de vuelta, maduro, experto conocedor de las estrategias y tácticas que su trabajo requiere. El segundo es un principiante impulsivo, todavía ciego en sus pesquisas, inseguro y drástico en sus decisiones. La búsqueda del ladrón para recuperar el arma robada, con la que se están cometiendo crímenes, habrá de unirlos, conduciéndoles a recorrer los bajos fondos de la ciudad en un itinerario cuya desembocadura contendrá más de una enseñanza. Una sencilla trama policial deviene así narración iniciática, una especie de *bildgunsroman*, cuyo sentido no se nos ofrece precisamente unidimensional. **El perro rabioso** es una de las películas de mayor espesor semántico y pluralidad formal de su primera década como cineasta. Y la que ya muestra un perfecto dominio de cuantos elementos narrativos pone en juego.

Asimismo, cabe decir que es en **El perro rabioso** en donde se hacen patentes de un modo más obvio algunas de las particularidades del cine de Kurosawa. Nos referimos a esa combinación de segmentos dinámicos y segmentos estáticos, en los que acción y reflexión se alternan casi musicalmente; pero sobre todo a una estructura narrativa en la que, una vez planteado el detonante del relato, prevalecen, como señala Deleuze, «*dos partes bien diferenciadas, una que consiste en una larga exposición, y lo otra en que se comienza a actuar intensamente*»[3]. En este caso, esa primera parte se corresponde con el intento del joven detective Murakami de resolver en solitario el problema que se le ha planteado; en ella, más allá de que se nos presente con todas las características propias de un documental acerca de las zonas menesterosas de la gran ciudad, nos ofrece un modo de actuar ciego e inexperto, llevado a cabo con más obstinación que sabiduría. Mientras que en la segunda, una vez que recibe la ayuda del jefe de detectives, Sato de Yodobashi, su actuación conjunta se vuelve paciente y metódica. La búsqueda y captura que ambos emprenden deviene así camino hacia la subjetivación de la experiencia. Lo que acaba revelándose al detective Murakami no es sólo un conjunto de

procedimientos, sino también la necesidad de un modo de conducta, un *ethos* propio de la policía.

A este respecto, la secuencia en la que ambos descansan y hablan en casa del comisario Sato resulta decisiva. Es en ella donde se nos ofrece "el saber" del maestro, aquel que le ha permitido conseguir las condecoraciones que exhibe colgadas en las paredes de su domicilio: no pensar en las causas del mal, ni en las razones de quienes lo practican, y olvidar los propios sentimientos para mejor actuar. Puede afirmarse que de este modo, con palabras bien sencillas y coloquiales, el comisario Sato sugiere una ética del "deber" como único camino, método en definitiva, para que el joven detective consiga relacionarse consigo mismo evitando el desgarro que pueda existir entre la persona y su función social, o sea, entre el hombre y el sujeto-policía. Sin embargo, Murakami no se siente seguro de poder olvidar que "*no hay mala gente en el mundo, sólo malos ambientes*", como le sugiere Sato que haga. Él ve en la miseria el mejor caldo de cultivo para el delito. Lo cual, por otro lado, no le impide odiar el crimen, como queda subrayado en la secuencia que sigue a la citada anteriormente, la del hogar de Sato, auténtico escaparate de sosiego y armonía familiar, ni tampoco darse cuenta de que son las desigualdades sociales las que favorecen la delincuencia, como queda patente en esa larga secuencia en la que la bailarina Harumi (Keiko Awaji) muestra el lujoso vestido que le ha regalado su amigo el ladrón Yusa (Isao Kimura).

Barbarroja

Esta tensión entre la comprensión de las causas del mal y su trabajo de policía contiene esa pregunta a la que alude Deleuze al afirmar que, en los desarrollos narrativos de Kurosawa, no sólo se nos presentan los datos de la situación, sino "*los datos de una pregunta escondida en la situación y que el héroe debe despejar para poder actuar, para poder responder a la situación*"[4]. Esta pregunta definitiva, que trasciende la situación, es decir, que va más allá de si logrará o no recuperar el arma robada, nos remite a la subjetividad del protagonista, Murakami, o sea, si será o no capaz de asimilar, plegar, en terminología deleuziana, "la verdad" transmitida por el maestro Sato, y transformarla en un principio permanente de acción.

La febril pelea en la que Murakami detiene, por fin, al ladrón y recupera su pistola contiene en su formalización toda la trascendencia encerrada en el drama: a la brutalidad de la situación se le opone la placidez de una casa próxima en la que una mujer toca tranquilamente el piano, y se le añade, además, la presencia de un grupo de niños que pasa cantando. Pero su desarrollo, la pelea propiamente dicha, está toda ella expuesta bajo un sugestivo silencio, sazonado con el rumor que produce la vegetación al ser vapuleada por la pugna entre los cuerpos. La violencia y el sosiego, la delincuencia y el orden, el mal y el bien, están inextricablemente unidos en la situación. Situarse a un lado u otro es a la postre lo que

cuenta. De seguir la lección de su mentor, Murakami tendrá que subjetivar que "*los sentimientos de uno desaparecen con el tiempo*", en palabras de Sato. Esta renuncia es la que demanda una conducta propia de policía. Pero el joven Murakami no sabe a ciencia cierta si será capaz de este desprendimiento de una parte de sí para forjarse, autoproducirse, como sujeto-policía. Su decisión no se nos presenta, en suma, tan rotunda como la de Yukie, en **No añoro mi juventud**, o, sin ir más lejos, la del médico Yasumoto (Yuzo Kayama) en **Barbarroja**.

Los siete samuráis

En esta última, Kurosawa vuelve a contarnos una historia en la que narra otra vez un proceso hacia la elección de un modo de existencia. Y vuelve a insistir en que esta elección implica el acceso a un *ethos* "algo más" que meramente profesional. Cuando el joven Yasumoto llega al hospital del doctor Kyojo Niide (Toshiro Mifune), llamado Barbarroja, le desagrada todo cuanto ve y se siente no ya decepcionado sino humillado. Pero el día en que puede abandonarlo para vivir de acuerdo a su origen social y pretensiones personales decide quedarse e imitar el ejemplo del doctor Barbarroja.

Este es un hombre adusto, severo, de principios estrictos y entregado por completo a una causa: combatir la enfermedad y atender a los menesterosos de la sociedad. Pero más allá de esta descripción epidérmica puede afirmarse que exhibe una individualidad plenamente satisfecha: se gobierna a sí mismo como gobierna sobre los demás. Su subjetividad integra tres características evidentes: en primer lugar, es crítica, impermeable a las opiniones procedentes del entorno, lo que le permite evitar cuanto considera pernicioso para su labor; en segundo lugar, no se arredra a la hora de combatir contra la exterioridad que le es adversa; y en tercer lugar, posee un gran dominio sobre sí como terapéutica sobre su interioridad. Barbarroja es, en pocas palabras,

un sujeto "ascético", forjado a sí mismo singularmente. La subjetividad que lo constituye no desperdicia energía en esfuerzos innecesarios.

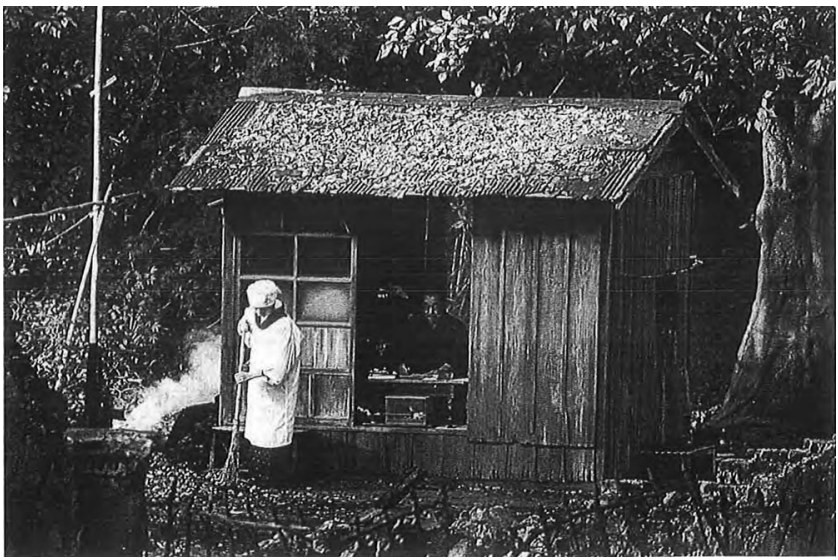
Tan potente individualidad se le revela a Yasumoto en diferentes circunstancias, o secuencias, y es lo que le induce a cambiar radicalmente su actitud ante la vida para elegir el modo de existencia que representa. Siguiendo a Deleuze podemos decir que, en vez de plegar negativamente los acontecimientos que su experiencia en el hospital le ofrece y repudiarlos, los asume y acepta voluntariamente. Y en esta elección, el papel del maestro resulta primordial.

No deja de ser significativo que **Barbarroja** haya sido considerada como "*un manual de ética para formar hombres superiores*"[5]. Este comentario no nos parece hecho a humo de pajas. Lo facilitan algunos detalles de la producción discursiva de Kurosawa si se contemplan superficial y aisladamente. Se puede afirmar, por ejemplo, que ni el gángster Matsunaga, ni el campesino Kikuchiyo (Toshiro Mifune), de **Los siete samuráis** (1954), entre otros que aquí no abordamos, mueren sin poder modificar su conducta y forjarse una vida diferente ya que su origen social no lo posibilita, mientras que los personajes que lo consiguen suelen ser socialmente pudientes, cuando no samuráis, si se trata de una película del género *jidai-geki*, o de época. Desde este punto de vista (y dado que hablamos desde donde hablamos, aquí y ahora), podría decirse que la propuesta de Kurosawa es del mismo tenor que la de nuestro Ortega y Gasset y su "aristocracia del espíritu", según la cual es aristócrata quien se exige a sí mismo más que nadie para llegar a ser el mejor a la hora de actuar. Sin embargo, creemos que en la propuesta de Kurosawa, y muy especialmente en las películas *gendai-geki*, o de temas contemporáneos, palpita no sólo una notable crítica social, sino una clara invitación a forjarse libremente como sujeto a partir de una elección personal y mediante tecnologías (usando un término de Foucault) que conviene aplicar, sin distinción de clases, o castas, si no queremos hablar de clase. Dicho de otra manera: para que un sujeto pueda constituirse con libertad no le basta con la conciencia, sino que requiere un contexto propicio. Con palabras de Deleuze: el adentro no es autónomo ni originario, sino que surge a partir del afuera y el modo como se

pliega este afuera. De allí la importancia del entorno y de los maestros y de la propia voluntad. La diferencia entre Kikuchiyo y Katsushiro (Ko Kimura), los dos aprendices de **Los siete samuráis**, no es sólo de clase (que también), sino principalmente de actitud, y distinto el modo de afrontar un mismo acontecimiento. Con todo, en esta película son los samuráis quienes detentan el poder con su saber guerrero; ellos son los encargados de organizar la defensa de la comunidad en caso de guerra y demandan obediencia disciplinada. A Kikuchiyo le gusta actuar solo, de un modo bastante "autárquico", y eso le conduce a la muerte.

Elogio de la intersubjetividad

En el tramo terminal de su filmografía la figura del maestro reaparece bajo la encarnadura del entrañable personaje que es Dersu Uzala (Maxime Munzuk), en la película homónima, de 1975, y en el no menos carismático profesor Hyakken Uchida (Tatsuo Matsumura) de **Madadayo**. Asimismo, pueden verse como figuras magistrales el anciano (Chishu Ryu) del último episodio, "La aldea de los molinos de agua", de **Sueños de Akira Kurosawa** (1990), al que acude el joven excursionista (Akira Terao) con interés por su palabra y curiosidad por su experiencia, y también a la abuela Kané (Sachiko Murase) de **Rapsodia en agosto** (1991), que acostumbra a evocar historias pasadas, familiares y sociales, muy especialmente el acontecimiento del bombardeo atómico de Nagasaki (e Hiroshima).



Madadayo

Nos detendremos sobre todo en su última película. Pero no puede dejar de señalarse, por brevemente que sea, que tanto en el caso de Dersu Uzala como en el de la abuela Kané es manifiesto que el exterior, en un caso la taiga y en el otro el hecho atómico, han sido constituyentes de la subjetividad de los personajes. Al campesino de "La aldea de los molinos de agua" lo consideraremos subsumido en el personaje de Dersu Uzala, pese a sus diferencias. Al

fin y al cabo, en lo que aquí nos concierne, es este último quien encarna de verdad en la filmografía de Kurosawa a un personaje totalmente ajeno a una comprensión del mundo condicionada por la revolución tecnológica y el progreso científico, y cuya vida transcurre en perfecta simbiosis con la naturaleza. En efecto, la subjetividad de Dersu Uzala, su *ethos*, es decir, su relación consigo mismo y con los otros es el de alguien incólume al desarrollo de la sociedad industrial izada. Si él es cazador, el anciano de **Sueños de Akira Kurosawa** es campesino: da igual, ambos tienen a la naturaleza como fuente que dicta su modo de existencia. Y no deja de ser sorprendente cómo Dersu Uzala pone continuamente en práctica su enraizamiento intersubjetivo con el resto de los habitantes del bosque, aunque no se les vea. A su vez, en la sociedad urbana, tecnológica, la naturaleza queda relegada al plano de mero objeto de dominio y provecho. La desolación del capitán Arseniev (Yuri Solomin) ante la muerte de Dersu Uzala está henchida de melancolía por un mundo definitivamente perdido.

Madadayo

En el caso de la abuela Kané merece destacarse el interés que muestra por expresar sus recuerdos. Incomprensiblemente subestimada, **Rapsodia en agosto** es una película sumamente importante en el discurso de Kurosawa acerca de la construcción de

una subjetividad afirmativa y abierta a los otros. También lo es porque a partir de ella, de su formalización, nadie puede reiterar (en el caso de que no bastasen las precedentes) la occidentalización del cine de Kurosawa. Pero aquí queremos destacar sobre todo el hincapié que hace en un elemento primordial para la constitución de una subjetividad plena: la memoria, y en particular la memoria de las víctimas. En este sentido, **Rapsodia en agosto** amplía lo ya sugerido en **No añoro mi juventud**. No menos importante es, por supuesto, la descripción de esa idílica intersubjetividad con que se relacionan entre sí tanto los nietos como las ancianas que no necesitan hablar para entenderse. La insistencia de la abuela Kané en recordar el bombardeo atómico molesta a los adultos, que prefieren silenciarlo, pero es bien recibido por su sobrino Clarke (Richard Gere) y por sus nietos. La intersubjetividad se nos presenta como condición necesaria de la subjetividad.

Madadayo pareciera toda ella construida a partir de esta premisa. La relación maestro-alumno vuelve a sernos ofrecida como cifra, alfa y omega, en la formación de un sujeto moral capaz de sostener su propio perfeccionamiento ético. La diferencia respecto a las anteriores es que en ésta no se trata de exponer un proceso de formación, sino la expresión de una subjetividad ya constituida. Que se trate de un grupo en vez de un sujeto único importa poco, no en vano el colectivo de alumnos actúa de manera similar, aunque sin hipotecar su autonomía.

El maestro Uchida deja de dar sus clases de alemán, que venía impartiendo desde hace treinta años. Pero su jubilación no provoca el alejamiento de sus alumnos. Muy al contrario. Es a partir de ese momento cuando la razón práctica de maestro y alumno se abre por completo a la excelencia. Lo primero que sabemos es que éstos le reconocen haber sido algo más que un profesor de alemán, por lo que su deseo es continuar en contacto con él: no vacilan en organizar un «círculo de fieles», comprometiéndose a celebrar todos los aniversarios para homenajearlo con el mayor afecto y la más sincera veneración. Estas reuniones no sólo son expresión de calurosa gratitud, sino fuente de mantenimiento educacional y vínculo solidario para lo que haga falta, podría afirmarse incluso que son un espacio para el fomento de la amistad (la *philia*, que, entre nuestros antepasados griegos, y romanos, era el modelo de

todo lo que hay de excelente en las relaciones humanas). Su punto culminante lo señala invariablemente una demanda ritual: los alumnos le preguntan a coro si está «*ya preparado para morir*» (*Maadakai*), a lo que el maestro responde con idéntico optimismo, tras beber una gran copa de cerveza, que *«todavía no» (Madadayo)*. Asimismo, se objetivan como puente generacional y espacio apropiado para el mantenimiento de valores. De ahí que sirvan por igual para respaldar la construcción de una nueva casa para el maestro, dado que la guerra ha destruido la que habitaba; para emprender al unísono la búsqueda del gato con el que se ha encariñado efusivamente; o para que los hijos y nietos de los discípulos reciban a su vez una concisa pero instructiva sugerencia magistral. Este consejo reza así: «*Por favor* —les dice a los más pequeños— *buscad algo en la vida que seáis capaces de valorar, y cuando lo encontréis, trabajad y esforzaos en ello, poned vuestra alma, porque ese será vuestro gran tesoro particular. Ya sabréis qué queréis, pero tendréis que trabajar y esforzaros mucho para que ese tesoro sea precioso a los ojos de los otros. Será vuestra profesión. En ella pondréis todo vuestro corazón y demostraréis vuestro verdadero valor*».

Estas palabras podrían haber sido pronunciadas por todos los maestros de anteriores películas. Y, desde luego, los alumnos las habrían puesto en práctica, Sugata Sanshiro, como judoka; Yukie Yagihara, en su integración en el mundo campesino; Goto Murakami, como policía; Katsushiro, como samurái; Yasumoto, como médico.

Por si quedara alguna duda en la importancia otorgada a tal solicitud, recordaremos que toda una película está dedicada a la incesante búsqueda de una elección personal como matriz constitutiva de un *ethos* individual, a partir del cual cincelarse como sujeto y definir la propia conducta. Esta película no es otra que **Vivir** (1952). Su protagonista, Kenji Watanabe (Takashi Shimura), no quiere morirse sin antes haberse dado una ley que lo constituya como sujeto ético.

Algo más que un hombre

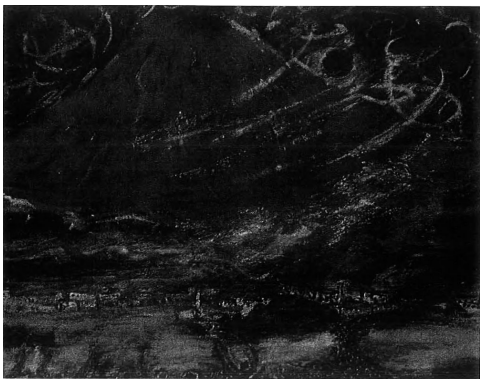
En las películas de Kurosawa que no incluyen la relación maestro-alumno abundan los personajes desgarrados por dilemas morales o envueltos en conflictos de poder. Pero en aquellas que la incluyen, de un modo u otro, sus protagonistas acostumbran a mostrarse capaces de asumir voluntariamente lo que bien podemos definir, usando palabras de Foucault, como una «*estética de la existencia*». En este sentido, la subjetividad que promueve se sitúa más allá de las críticas que entre nosotros han llevado a cabo el estructuralismo y el posestructuralismo «contra el humanismo» y «contra la subjetividad». Pero ello no quiere decir que el sujeto que construye sea un sujeto de racionalidad autotransparente, plenamente consciente y dueño de sí mismo, de la naturaleza y de la historia, como la concebía el humanismo clásico y la modernidad anterior a Nietzsche y Freud. Tampoco se nos presenta como un sujeto identificable con el individualismo tipificado en nuestra posmodernidad, lo que entre nosotros vendría a representar la concepción (tan enjundiosa y certera, por lo demás) de Gilles Lipovetsky. Más bien, el sujeto que Kurosawa propone a lo largo de su filmografía es un sujeto capaz de ser «algo más» que ese «hombre» sólo comprendido (y comprensible) a partir de la trascendencia. Un sujeto definido por sus prácticas, no por su esencia. Empeñado en hacer de su vida una obra de arte; o sea: otorgándole una «forma» que debe elegirse y elaborar mediante «tecnologías» (Foucault) precisas. Un sujeto ajeno a todo consuelo y redención, más allá del hombre porque se quiere simplemente humano. Casi nada.

Un pintor de celuloide

Pintura y color en la obra de Akira Kurosawa

Zigor Etxebeste Gómez

Akira Kurosawa-ren irudiek hasieratik jaso dute artearen eragina, antzerki zein literatura, zein pinturarrena. Azken honen eta zinegile japoniarraren arteko harremanak aztertzea gai konplexua eta mamitsua dugu, beraz. Hurrengo testuan kontu hau da aztergai baina baita zinegilearen kolorezcko filme luzeak eta margolari bezala egindako prestatzeko marrazkiak.



Dibujo para **Sueños de Akira Kurosawa**

Los ojos de Akira Kurosawa siempre han estado impresionados por la realidad que veía delante, y no es de extrañar que el cineasta japonés intentara expresar con el medio que más celebridad le otorgó, la imagen cinematográfica, el estremecimiento que la misma producía en su interior. En cierta ocasión, Kurosawa confesó que procuraba ser realista en su cine, pero que no lo conseguía debido a su carácter sentimental. Así, su aportación al cine podría resumirse en el siguiente proceder: mirar la realidad directamente (aquella visita con su hermano Heigo a las ruinas provocadas por el terremoto Kanto de 1923 dejó una huella profunda en el joven

Akira), pasar su impronta por el tamiz del bagaje cultural aprehendido (en el que se mezclan cine, pintura, literatura y teatro, bien orientales, bien occidentales) y, a continuación, expresar la inquietud originada en una obra que fusione todo ello con un marcado sello personal. De este modo se crearon más de treinta películas que constituyen el testamento vital y estético que Akira Kurosawa dejó para la eternidad.

El cine de Kurosawa abarca muchos campos y temas, entre los que cabe destacar el particular tratamiento otorgado a la violencia, su frecuente humanismo, los personajes en continuo aprendizaje, sus creativas técnicas cinematográficas (en el campo del montaje, la utilización de varias cámaras durante el rodaje…), la gran influencia que ejercieron en sus historias escogidos literatos occidentales y orientales (Gorki, Dostoievski, Shakespeare, Shugoro Yamamoto, Ryunosuke Akutagawa…), o el peso de la pintura en su obra. Este último tema será el centro de atención de las siguientes páginas.

Dibujo para **Sueños de Akira Kurosawa**

Han sido varios los autores que han abordado la cenagosa relación existente entre cine y pintura; y sin ánimo de ofrecer aquí una idea teórica sobre la misma, efectuaremos una aproximación a las conexiones que hemos percibido entre la imagen fílmica producida por Kurosawa y la pintura. Para ello, hemos resumido este pequeño análisis en tres puntos fundamentales: el influjo de la pintura (sobre todo en cuanto a composición y encuadre) en las imágenes del realizador; la etapa del color iniciada en **Dodeskaden** (1970); y un breve esbozo, incluyendo algún apunte biográfico, sobre el pintor que proporcionó en los *storyboards*, dibujos preparatorios y algunas telas un interesante punto de reflexión

sobre el vínculo oriente-occidente ya observado en su cine.

La pintura en Kurosawa

Muchos de los textos que acometen las relaciones entre pintura y cine, al analizar dichos vínculos en los filmes de Akira Kurosawa, aluden insistentemente a una de sus últimas realizaciones, **Sueños de Akira Kurosawa** (1990), y más en concreto, insisten en el hito logrado con su quinto sueño, «Cuervos», donde el autor se zambulle en el colorista mundo del pintor Vincent van Gogh. Sin embargo, debemos apuntar que las relaciones pintura-cine de las imágenes de Akira Kurosawa van más allá de esta célebre «visión»; e igualmente en las analogías pictóricas suscitadas por sus filmes observaremos varias características pictóricas adaptadas a ellos. La composición del encuadre, la utilización del teleobjetivo para aplanar la imagen y restarle tridimensionalidad, la puesta en escena espectacular, la utilización del paisaje y del rostro humano como entes individuales, la nitidez del dibujo en los elementos del encuadre…, remiten a otras tantas peculiaridades pictóricas que Kurosawa ha sabido trasladar al cine magistralmente. No sólo veremos referencias pictóricas en las imágenes de **Ran** (1985) o **Kagemusha, la sombra del guerrero** (1980) (que algunos han comparado con cuadros de batalla renacentistas por su espectacularidad), o meros recordatorios de obras de arte por comparación, como en la citada **Sueños de Akira Kurosawa** (en varios de ellos se pueden observar composiciones pictóricas trasladadas o *tableaux vivants*); nuestra intención radica en explicar lo que Kurosawa toma de la pintura para poder situarlo en su cine, concibiendo cada ámbito como expresión soberana y nunca empleando términos como «cine pictórico» para aproximarnos al tema en cuestión. En este sentido, la labor teórica de Jacques Aumont ha sido fundamental a la hora de abordar este punto[1].

Dibujo para **Sueños de Akira Kurosawa**

En su autobiografía, Kurosawa señala que para él el cine es un compendio de todas las demás artes (pintura, literatura, teatro, música), y que es en el séptimo arte donde se pueden aplicar todos aquellos conocimientos adquiridos en aquéllas. Más adelante veremos cómo en el caso de Kurosawa el arte de la pintura precedió al cinematográfico (al igual que en Tarkovski, Bresson o Eisenstein, como bien recuerda Michel Estève), y es, por tanto, decisivo a la hora de elaborar el encuadre y disponer los diversos elementos dentro del mismo. Las influencias pictóricas en la construcción de la «imagen Kurosawa» se reducen, *grosso modo*, a dos: la pintura tradicional japonesa, de un lado, y los impresionistas y posimpresionistas, de otro. No obstante, estos influjos se interrelacionan y son indisolubles a la hora de analizar la «imagen Kurosawa»[2].

En la rica tradición pictórica japonesa advenimos ciertos rasgos que, a pesar de la evolución evidente en su historia, se prestan a cierta homogeneidad plástica que nos sirve aquí para situar las imágenes del director de **Rashomon** (1950) bajo su indudable

dominio[3]. Uno de los distintivos por los que se define la pintura japonesa radica en la ausencia de profundidad de campo (o, al menos, no da sensación de tridimensionalidad, como con la «perspectiva» europea), principalmente en algunas obras que tienen el paisaje como tema o como telón de fondo. En este género, uno de los artistas que mejor plasmaron el paisaje con un escalonamiento de los planos compositivos utilizando una linea caligráfica apreciable en ciertas imágenes de Kurosawa —**Trono de sangre** (1957), **La fortaleza escondida** (1958), **Dersu Uzala** (1975), **Kagemusha, la sombra del guerrero, Ran**— fue Sesshû
(1420-1506),
aunque es quizá en algunos artistas posteriores donde encontramos las posibles fuentes del cineasta: Uragami Gyokudo
(1715-1820),
dentro de la corriente erudita *Bunjinga* o pintura de influencia china; o Tomioka Tessai
(1837-1924),
que continuó en su estilo original e individual las enseñanzas de aquella escuela. Resulta curioso comparar la unión inconsciente en la obra de Tessai entre el arte japonés tradicional y el occidental con el tópico sobre la obra de Kurosawa, que habitualmente es presentado como «*el más occidental de los cineastas japoneses*». Al igual que Tessai, Kurosawa se vale de técnicas occidentales (en este caso la concepción clásica de plano o la profundidad de campo innata en el cine) para adecuarlas a cierta tradición japonesa en la que no existe volumen en la imagen, y hace que en sus encuadres las líneas de movimiento dominen sobre lo demás. Posteriormente, al añadir el color, no sólo se verán los movimientos caligráficos, sino que las masas cromáticas resaltarán de forma sorprendente[4].

Dibujo para **Sueños de Akira Kurosawa**

Una influencia que aúna tanto tradición japonesa como europea aparece en las últimas realizaciones de Akira Kurosawa, sobre todo en **Sueños de Akira Kurosawa** y **Madadayo** (1993). El arte de la renombrada escuela *Ukiyo-e* (pintura del mundo ligero y transitorio) se puede entrecruzar con ciertas tendencias europeas que la descubrieron para el viejo continente (impresionismo, posimpresionismo) con objeto de insertarse en las imágenes del último Kurosawa. La forma de percibir la naturaleza mediante trazos directos y colores vivos la encontramos en los paisajes de Hokusai o de Hiroshige, pero Kurosawa la une a la de van Gogh, Gauguin o Cézanne en ciertos encuadres. Se distingue, por ejemplo, en los sueños 5.º («Cuervos») y 6.º («El monte Fuji en rojo») de la homónima película. Las explosiones que sobre el Fujiyama llenan la pantalla de colores apocalípticos pueden remitir a algunas de aquellas famosas vistas que Hokusai hizo del monte sagrado. Y sin embargo, donde en Hokusai todo es tranquilidad y sosiego ante la naturaleza, en Kurosawa el terror atómico es representado por ese mismo entorno. Ya las oscuras laderas lunares del Fuji habían sido

escenario para otras escenas: en **Trono de sangre**, en el intento de suicidio del contable Wada en **Los canallas duermen en paz** (1960), en el asalto al tercer castillo en **Ran**, o en el sueño 7.º, «El ogro que llora».

De igual forma, observamos que la influencia que la pintura ejerce en Kurosawa, al crear su particular imagen cinematográfica, no se reduce a una aplicación tangencial y analógica de los cuadros como en los conocidos casos de Enrique V (*Henty V*; Laurence Olivier, 1944), **La kermesse heroica** (*La kermesse heroique*; Jacques Feyder, 1935), **Un día de campo** (*Une partie de campagne*, Jean Renoir, 1936), **Todas las mañanas del mundo** (*Tous les matins du monde*; Alain Corneau, 1991), o **El más allá** (*Kwaidan*; Masaki Kobayashi, 1964). Por el contrario, el realizador japonés utiliza la sabiduría, entre otros, de los oficios de pintor y cineasta para trasponerlos al cine, logrando una imagen cinematográfica plena, sin anclajes en las demás disciplinas. Cabe hablar de encuadres pictóricos en prácticamente toda la filmografía de Kurosawa, aunque podemos colegir que, a partir de la utilización del cinemascope en sus obras, la pintura hace acto de presencia constante (desde **La fortaleza escondida** hasta el final, exceptuando **Dodeskaden**, Kurosawa varió el formato alargado, pasando del *scope* al
70 mm
de **Dersu Uzala** y utilizando el
35 mm
desde entonces). Este formato horizontal encaja, como bien ha señalado Santos Zunzunegui[5], en la tradición japonesa del rollo historiado (*emaki-mono*), por lo que de nuevo volvemos a toparnos con una conexión pictórica en la imagen Kurosawa, relaciones que, como hemos apuntado en un principio, son infinitas.

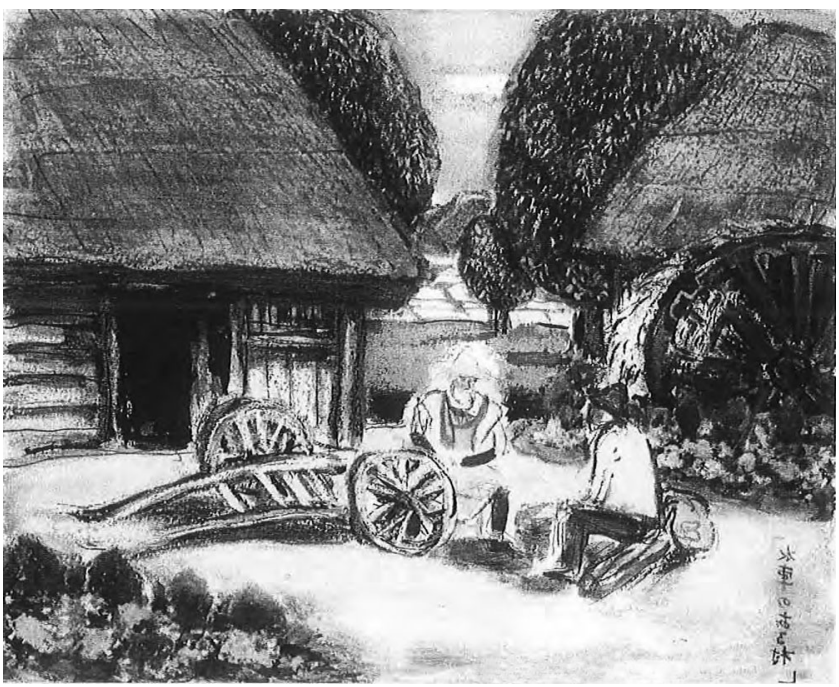
Kurosawa y el color

El color se introduce en el cine a finales de los años treinta, pero no será hasta los cincuenta cuando se empiece a utilizar de forma más generalizada y se imponga en las décadas siguientes, relegando el blanco y negro a películas de bajo presupuesto o bien como marca de *qualité*. Resulta asombroso que Kurosawa esperara hasta 1970 para realizar su primera incursión en una película en color, **Dodeskaden**, que supuso el inicio de una nueva etapa en su cine. No retomada al blanco y negro, y en los casi treinta años que restaron hasta su muerte el director nipón nos legó una serie de siete filmes únicos tanto en su condición de obras con entidad propia como por el audaz uso del color en sus imágenes. **Dodeskaden, Dersu Uzala, Kagemnsha, la sombra del guerrero, Ran, Sueños de Akira Kurosawa, Rapsodia en agosto** (1991) y **Madadayo** constituyen un jalón en la recuperación de un maestro, que osó innovar con su cine en un momento en que era más importante la institución «Akira Kurosawa» que el cineasta en sí. Para muchos estudiosos esta última etapa es decadente, y ello lo justifican por las ayudas externas a Japón que obtuvo el director para financiar sus proyectos (**Kagemusha, la sombra del guerrero** y **Sueños de Akira Kurosawa** fueron realizadas con dinero norteamericano, mientras que **Dersu Uzala** y **Ran** las patrocinaron soviéticos y franceses, respectivamente). Incluso las últimas obras de Kurosawa (**Rapsodia en agosto** y **Madadayo**), a pesar de estar financiadas al cien por cien con dinero japonés, son consideradas a veces como películas fáciles y demasiado condescendientes, cuando su realización es un magistral toque final a una obra elocuente y sin igual.

Dibujo para **Sueños de Akira Kurosawa**

Por lo tanto, en este apartado queremos reivindicar el ingenioso uso que Kurosawa procura al color en estos siete filmes, considerando el mismo como un elemento fundamental sin el cual las imágenes no serían iguales, e incluso su significado cambiaría profundamente. La toma de conciencia de la utilidad del color en su cine le hizo experimentar con los pigmentos más variados, pero no sólo desde un punto de vista puramente estético. Kurosawa da al color la misma importancia que, por ejemplo, puede conceder al montaje, al guión o al sonido. **Dodeskaden** fue su campo de pruebas, y detenerse a analizar las funciones de su increíble gama cromática es inseparable del estudio del film. En su imprescindible libro sobre el cineasta, Michel Estève distingue tres funciones en la aplicación de los colores: una función dramática, una función simbólica y otra realista (que llamará pictórica en **Ran**)[6]. El empleo creativo del color, sin que éste quede a merced de un mal entendido realismo, entronca con las ideas que sobre el tema dejó Carl Theodor Dreyer planteadas en sus escritos[7]. En ellos, el director danés ve en el naturalismo un lastre a la hora de diseñar un film y aboga por liberarse de él (pero no de forma radical, en el cine

debe haber «*una armonía entre los sentimientos y las cosas*») para poder crear una obra verdaderamente artística. En este sentido, cree que en el uso no naturalista del color radica «*la mayor de las posibilidades de renovación de los recursos artísticos del cine*». En películas como **Dodeskaden** o en algunas de las visiones oníricas de **Sueños de Akira Kurosawa**, Kurosawa parece desarrollar este precepto, y aunque otros filmes menos coloridos como **Rapsodia en agosto** o **Madadayo** tienen un tipo de iluminación más natural, el color siempre encuentra su independencia en algún momento (véase bien la aparición del «ojo atómico» o la escena de los cedros «suicidados» en la primera, bien las imágenes del sueño del profesor Uchida o la especial coloración que reciben algunas escenas de interior en la segunda).



Dibujo para **Sueños de Akira Kurosawa**

En su primera incursión en el color con **Dodeskaden**, Kurosawa marcó un hito en la utilización del mismo, y cualquier espectador que fije su mirada sobre la historia de la ciudad de chabolas no puede dejar de evocar la libertad con la que están tratados los colores. La gran variedad de personajes que recorren la pantalla no

permite que la mirada repose un solo instante, y esa polivisión se observa también en los colores. Hay personajes que son esbozados mediante un toque de color (o varios) y de este modo reparamos en unos rojos intensos, amarillos rotundos, vivísimos azules que componen una radiante sinfonía cromática (en cierta ocasión se comparó a Kurosawa con un director de orquesta, y el ritmo o los múltiples elementos controlados bajo su dirección confirman esta musicalidad en él), unidos a la postre en el arco iris que brota mágicamente en uno de los viajes del tranvía de
Roku-chan.
Es quizá el colorista mundo visual de este niño retrasado el que aflora ante nuestros ojos (la escena en la que la madre fija su mirada en los innumerables dibujos de tranvías que cuelgan sobre paredes y ventanas nos muestra la gran imaginación del joven) y, si bien no vemos su tranvía, sí percibimos la extrapolación de su mundo singular en la manera en que Kurosawa nos muestra el barrio. Son las escenas del mendigo y su hijo pequeño donde mejor advertimos la expresividad que alcanza el uso del color en Kurosawa. Si al principio resaltaban los dos bajo un manto de colores más o menos claros, con el desarrollo del film y tras la intoxicación del niño, éstos se tornan oscuros, fríos y tenebrosos (similares a los utilizados por Goya en su quinta del sordo). Existe así una simbiosis entre el color utilizado y la situación y el estado de ánimo de los personajes.

Esta forma de tratar los colores conscientemente será retomada en muchas de las visiones de **Sueños de Akira Kurosawa**, aunque en otras realizaciones también tendrán una importancia esencial. Así, los colores primarios (azul, rojo y amarillo), junto con el verde, el blanco y el negro, componen el espectro cromático fundamental de **Kagemusha, la sombra del guerrero** y, sobre todo, de **Ran**, donde cada color puede simbolizar en un momento dado una actitud (Kaede seduce al segundo hijo de Hidetora, Jiro, sobre un fondo dorado, que simboliza tanto el poder como la traición en la película), un personaje (los tres hijos de Hidetora, de blanco, y sus tropas, son representados con los tres colores primarios; Taro de amarillo, Jiro de rojo y Saburo de azul celeste, mientras que el bufón Kyoami contiene el arco iris en su atuendo), o una situación dramática (los tonos claros del principio contrastan con el

tenebrismo que se va adueñando del film, evolución paralela al drama del que somos testigos). Todo ello confluye en la soberbia escena del ataque al tercer castillo, máxime en el plano general en que Hidetora desciende sumido en la locura por las escaleras del torreón envuelto en llamas rojas y humo negro. Sobre un fondo gris mortecino de las laderas del Fuji resaltan en la perfecta composición triangular el blanco fantasmal del viejo señor en el centro, flanqueado por el rojo y el amarillo de las tropas de Jiro y Taro, respectivamente.

Todas las películas en color de Akira Kurosawa destacan por el escrupuloso cuidado de su matizada paleta, pulcritud que hoy día se abandona nada más comenzar un rodaje y hace de este ingrediente fundamental un mero adorno visual y decorativo. Así, en varias de las visiones de **Sueños de Akira Kurosawa**, sobresalen algunas por su especial aplicación del color, como el final de «El sol brilla a través de la lluvia», «El huerto de los melocotoneros», y especialmente «Cuervos» y «El monte Fuji en rojo». Al observar en **Dersu Uzala** la transformación de los pigmentos naturales (verdes, amarillos, blancos…) durante las diferentes estaciones o la invasión de ocres en la brillante escena en la que el tigre-Amba es herido por el cazador *gold*, es evidente el deliberado empleo cromático de las imágenes de Kurosawa con fines estéticos y significativos. Incluso, como ya hemos citado, en las dos últimas realizaciones del maestro japonés, **Rapsodia en agosto** y **Madadayo**, el color, aparentemente dominado por una iluminación natural, asume cierta intencionalidad al realzar en los exteriores los colores naturales (el verde del campo donde vive Kaede con sus nietos en **Rapsodia en agosto**) y en los interiores, jugando con la luz artificial para «pintar» los colores que quiere destacar (la luz de la luna invade algunas escenas en ambos filmes).

En consecuencia, no estaría de más que todos los cineastas que hacen cine en color tomaran conciencia de dicho elemento a la hora de plantear sus realizaciones. Akira Kurosawa tardó mucho tiempo en hacerlo, pero esas siete películas quedarán siempre bajo el sello de fábrica de la etapa del color del director nipón.

Kurosawa, pintor

La afición de Kurosawa por la pintura comenzó muy pronto, en su infancia, cuando su predilecto profesor de primaria Seiji Tachikawa, le enseñó la creatividad que emergía a la hora de dibujar las cosas con libertad sin que éstas impusieran su dictadura de apariencia real y figurativa. El siguiente paso fue acceder a la escuela de arte en 1927, y aunque no pasó el examen de ingreso, en marzo del año siguiente consiguió exponer su cuadro *Seibutsu* en la afamada galería nacional Nitten. La juventud de Kurosawa fue un incesante aprendizaje dentro del mundo del arte, de la literatura y del cine, gracias, sobre todo, a su hermano Heigo. Aquel mismo año, Kurosawa, sensibilizado por una lucha obrera que pronto le decepcionaría, se incorporó al Instituto de Investigación Artística Proletaria de Shiina-cho, donde exhibiría sus pinturas y dibujos (obvios seguidores del realismo socialista). En 1929 Kurosawa entró en la Liga Proletaria de Artistas, un grupo que «*tenía una vertiente realista que estaba, según mi punto de vista, mucho más cerca del naturalismo, y bastante alejado de la intensidad del realismo del trabajo de Courbet. (…) Más que un movimiento artístico con raíces en los elementos esenciales de la pintura, era una práctica para plasmar ideales políticos insatisfechos directamente en el lienzo*»[8].

Dibujo para **Sueños de Akira Kurosawa**

La pasión por la pintura decayó finalmente, y en 1932 abandonó la Liga y el movimiento proletario. Tras volver a casa de sus padres, el mismo año en que su hermano Heigo se suicidó, Kurosawa retomó la pintura o, mejor dicho, el dibujo, porque entonces la familia sufría ciertas penurias económicas. Su frustración como pintor y como artista era cada vez mayor, y después de pasar una breve temporada ilustrando revistas y libros de escuelas de cocina, el joven Kurosawa decidió abandonar definitivamente la pintura. En 1935 arrancará su imparable carrera en el mundo del cine, al contestar un anuncio del estudio

P. C. L.

que solicitaba ayudantes de dirección.

No es difícil suponer que Kurosawa nunca dejó de pintar durante su amplia trayectoria cinematográfica, y esta faceta artística volvió a resurgir con fuerza en el momento de realizar sus películas en color. En **Dodeskaden** Kurosawa inundó el decorado de la casa de

Roku-chan

y su madre de coloridos e ingenuos dibujos de tranvías que se

acumulaban en los visillos de las ventanas y en las paredes de la estancia. La integración del color en su cine le permitió pintar los decorados y poder jugar con la iluminación cromática, analizada en el punto anterior.

Dibujo para **Sueños de Akira Kurosawa**

No obstante, el mundo colorista del pintor Kurosawa se da a conocer a partir de sus dibujos preparatorios para **Kagemusha, la sombra del guerrero**, y los ulteriores para **Ran, Sueños de Akira Kurosawa, Rapsodia en agosto** y **Madadayo**. Estos *story-boards* pintados tienen una función práctica, y así explica el director su utilidad: «*Me dedico a pintar los* storyboards *con el fin de poder decir a mi equipo*: "Así es como debe ser". *En mis dibujos, enseño a qué se deben parecer las casas, muestro los lugares donde deben situarse las cosas, el vestuario que quiero que lleven los personajes. Pienso que semejante método puede ser eficaz para la puesta en escena*». Más adelante añade: «*Es durante un rodaje cuando el papel del* storyboard *se revela esencial. Un dibujo no es más que un dibujo. En un film las*

imágenes se mueven, no así en el dibujo. Sin movimiento no existe película. La cuestión que se formula es, por tanto, captar bien el movimiento sobre el papel»[9]. A pesar de la practicidad de estos diseños, si uno se detiene a observar la técnica, la composición y el colorido de los mismos, Akira Kurosawa se muestra como lo que era realmente: un pintor cineasta.

Los *storyboards* de Kurosawa siguen cierta tendencia artística que se pueden condensar en estas influencias: van Gogh, Cézanne, Gauguin, Roualt y algunos impresionistas en el colorido, junto a todo el bagaje de las escuelas de estampas japonesas en el uso del dibujo y la línea con carácter propio e individual. La forma de tratar el espacio con poca profundidad y mucha planitud también es tomada de estas tradiciones. Debemos precisar que muchos de los dibujos preparatorios fueron ampliados a telas de mayor formato, desligándose de esa primigenia funcionalidad y tomando carácter de obras en sí mismas. La serie de retratos de los personajes protagonistas de **Ran**, además de la ayuda que ofrecieron a los maquilladores, acreditan la claridad con que Kurosawa los había concebido ya antes de pasar al celuloide. De hecho, aunque no hayamos tenido la oportunidad de ver más que algunas de estas obras, la elaborada construcción de muchos de los planos de sus últimas películas (como en **Dersu Uzala** o **Rapsodia en agosto**, por ejemplo), nos lleva a deducir que el director japonés ha dibujado estas escenas sobre el papel antes de rodarlas. Podríamos incluso extrapolar esta afirmación a gran parte de su filmografía, sabiendo el riesgo que conlleva no tener suficiente información al respecto.

A continuación vamos a detenemos en dos de estas obras, el cartel realizado para el 36.º festival de Cannes (1983), basado en uno de los jinetes dibujados para **Ran**, y el dibujo de *Kyoami: una fiesta nocturna* sobre el que se realizó el afiche de la sección «Un Certain Regard» del certamen francés de 2002; y seguidamente veremos el conjunto de *storyboards* que realizó para **Sueños de Akira Kurosawa** y **Madadayo**. Con ello queremos ofrecer una pequeña aproximación al pintor Kurosawa, un tema que no suele ser analizado al estudiar el trabajo del cineasta.

Primeramente, en el guerrero del cartel de Cannes la velocidad del pincel de Kurosawa proporciona al dibujo una fuerza dinámica aplicable a las imágenes de las escenas de batalla de la película. El

caballo, remarcado con una gruesa línea negra, hace pensar en seguida en el estilo de Roualt, así como el colorido utilizado, basado en el rojo intenso del atuendo del jinete y las manchas azules del cielo. En cuanto a la composición del dibujo, situando al jinete vuelto hacia nosotros y el caballo lampante posado sobre sus cuartos traseros, nos trae a la memoria todos aquellos retratos ecuestres a los que eran tan aficionados los poderosos: pensamos en *Napoleón Bonaparte cruzando el Gran San Bernardo* (1801), de Jacques-Louis David, o *El conde-duque de Olivares* (h. 1638), de Diego Velázquez. La sensación de poder de estas composiciones aparece también en la pintura de Kurosawa, y si bien no sabemos concretamente de quién se trata, perfectamente podría representar a alguno de los generales de **Ran** o incluso de **Kagemusha, la sombra del guerrero**. En cuanto al dibujo de Kyoami, el bufón es esbozado con colorido atuendo (destacando el azul y el fucsia) y detalles ornamentales vistosos, tal y como lo veremos ataviado en el Film. Su actitud danzante, envuelto en una espiral de movimiento, nos indica cómo será el personaje en **Ran**, alguien ingenioso, dinámico y algo malicioso. Apreciamos de nuevo un trazo firme, una línea gruesa que marca los contornos y, sobre todo, la sensación de rapidez en la ejecución, pues, como ya hemos señalado, estas obras tienen una labor específicamente preparatoria en la concepción de la película.

Sin embargo, su autonomía como obras propiamente dichas la hallamos nuevamente en la serie de *story-boards* que Kurosawa preparó para **Sueños de Altiva Kurosawa** y **Madadayo**. Si antes hablábamos de Roualt, ahora no podemos olvidarnos de la influencia capital que la pintura de van Gogh tiene en estos dibujos preparatorios. El fuerte cromatismo a base de urgentes pinceladas de pigmento es algo que heredó del genial holandés, a lo que se une la destreza de Cézanne y de Gauguin. Para **Sueños de Akira Kurosawa** el cineasta pintó entre otros: el arco iris del Final del primer sueño, la hilera de los espiritas de los melocotoneros del segundo, el visitante de la exposición ante *El puente de Langlois en Arles* de van Gogh del quinto, un primer esbozo de lo que será «El monte Fuji en rojo» del sexto sueño. Para **Madadayo** dibujó el cartel (recordemos el soberbio afiche que ya había realizado en 1970 para **Dodeskaden**) y algunos dibujos: el baile y canto de la

primera fiesta de cumpleaños del profesor; una de las reuniones con sus antiguos alumnos; la humilde casa del profesor cerca del solar; la búsqueda del gato de Nora en un colegio infantil; el encuentro de la esposa del profesor con un nuevo gato en la parte trasera de la casa; la llegada de un tren a la estación en la que el profesor volverá a ver a Nora; o las psicodélicas nubes del sueño final. En todas estas obras nos encontramos con un sentido colorista de la pintura, prolongando la manera de hacer de aquellos pintores posimpresionistas aludidos y una expresión vivaz que nos lleva a otros *ismos* que durante las primeras décadas del siglo XX lograron la emancipación del trazo y del color. Pensamos concretamente en el *fauvismo* francés o el expresionismo germano.

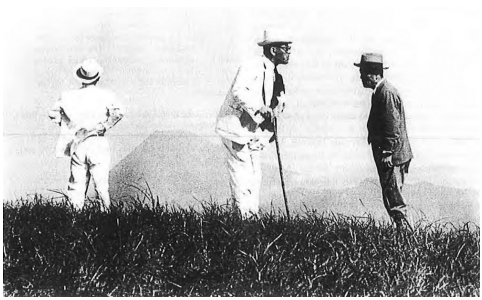
Recapitulando, hemos reparado en diversos aspectos en los que la pintura ha dejado su huella sobre las imágenes finales del cine de Kurosawa, y creemos que un estudio de campo podría aportar interesantes conclusiones para la comprensión de lo que hemos venido denominando la «imagen Kurosawa». Evidentemente, un análisis más amplio que el aquí presentado se antoja fundamental para alcanzar tal objetivo. Por eso, nuestro escrito es propuesto bajo el signo de la síntesis y la introducción, y así lo hemos querido presentar.

«*Tuve un sueño como éste*»

El apocalipsis según Kurosawa

Alberto Elena

Hiroshima eta Nagasakiko leherketa nuklearren ondoren. Japonian ezer ez zen lehen bezala izango. Kurosawak bere pelikula batean baino gehiagotan aipatu zituen gertaera haick, baina ***Crónica de un ser vivo, Sueños de Akira Kurosawa*** *eta* ***Rapsodia de agosto*** *filmeek asatutako trilogian eskainiko zuen hekatoonbeari buruz zuen ikuspegia.*



Crónica de un ser vivo

Mis agradecimientos a Giulia Pratesi, Juan Pablo Ramos y Manuel Vidal Estévez por su colaboración durante la preparación de este texto.

De no haber sido un personaje de Bergman, Jonas Persson —el angustiado feligrés que se suicida en **Los comulgantes** (*Nattvardgasterna*, 1962) por no soportar la angustia generada por la supuesta amenaza de una inminente explosión nuclear china— hubiera podido ser tal vez un personaje de Kurosawa. En cierto modo, Persson no sería sino un lejano pariente escandinavo del industrial Nakajima, el atormentado protagonista de **Crónica de un ser vivo** (1955), con quien compartiría la generalizada zozobra de

los años de la Guerra Fría y el arraigado temor a una irreversible hecatombe nuclear. Pero Nakajima no es un personaje cualquiera en la filmografía de Kurosawa; antes bien, su «persona» cinematográfica tiene mucho de emblemática, y aun de autobiográfica, en el seno de la obra del maestro, que retomaría explícitamente tales preocupaciones en dos ocasiones más, ya en la recta final de su carrera, con un par de segmentos de sus celebrados **Sueños de Akira Kurosawa** (1990) y la no menos popular **Rapsodia en agosto** (1991). Estos mediocres filmes, fruto de una postrera y bonancible etapa creadora del cineasta a comienzos de los noventa, habrían sido —en palabras del crítico Yomota Inuhiko — «*lanzados al circuito de festivales como delicadas antigüedades y tratados con reverencia digna de ofrendas al altar más que como obras vivas y recientes*»[1], erigiéndose a la postre en una suerte de *summa* del pensamiento del autor a propósito de los problemas suscitados por la era nuclear, en tanto que la más rica y polémica **Crónica de un ser vivo** continúa siendo una obra virtualmente desconocida en la fílmografía de Kurosawa.

Aunque a lo largo de su vida Kurosawa se manifestara en múltiples ocasiones sobre el profundo temor que en él despertara la brusca eclosión de la era atómica tras el lanzamiento de sendas bombas sobre Hiroshima y Nagasaki los días 6 y 9 de agosto de 1945, pocas declaraciones son tan nítidas y precisas como las que hiciera a Gabriel García Márquez en una célebre entrevista contemporánea al lanzamiento internacional de sus **Sueños de Akira Kurosawa**. Allí el cineasta expresaba sin rodeos su punto de vista: «*Yo pienso que la energía nuclear está fuera de las posibilidades de control que puede establecer el ser humano. En el caso de que se cometiera un error en el manejo de la energía nuclear, el desastre inmediato sería inmenso, y la radioactividad permanecería por cientos de generaciones*»[2]. Ésa es justamente la perspectiva —por no decir la moraleja— que adoptan los dos episodios de **Sueños de Akira Kurosawa** que abordan tal problemática, «El monte Fuji en rojo» y «El ogro que llora». Si bien el primero arranca con una visión del célebre pico inflamado por el resplandor de las explosiones de los distintos reactores de una central nuclear vecina, pronto el episodio deriva hacia el más plano didactismo que un tono marcadamente declamatorio hace todavía más ostensible. La huida de las masas

atemorizadas, inequívocamente deudoras de las *kaiju-eiga* o películas de monstruos de su colega y buen amigo Inoshiro Honda (acreditado en **Sueños de Akira Kurosawa** como asesor visual y responsable de los efectos especiales) ceden inmediatamente paso a una prosaica y tópica discusión sobre la naturaleza incontrolable de la energía nuclear, que se desdobla en el siguiente segmento del film en una visión posapocalíptica no menos afectada por un didactismo y un moralismo inhabituales —al menos en esta forma tan burda y carente de matices— en la filmografía de Kurosawa.

Sueños de Akira Kurosawa

No es éste el momento de reabrir algunas polémicas discusiones acerca de la supuesta «senilidad» del cineasta y de sus ecos en esta etapa final de su carrera[3], ni tampoco de explorar en profundidad la evidente limitación que para su obra representa la decisión de escribir —a partir precisamente de **Sueños de Akira Kurosawa**— sus guiones en solitario[4], pero sí en todo caso de subrayar la particular fisonomía de estas últimas obras de Kurosawa, de la cual ciertamente también participa **Rapsodia en agosto**. Stephen Prince, en su espléndida monografía sobre el cineasta, ha sabido caracterizar con agudeza estos rasgos definitorios del «último Kurosawa» y ha hablado, naturalmente, de una actitud contemplativa en la que sus protagonistas, ancianos como él,

recapitulan de algún modo toda su experiencia vital en una suerte de aproximación «psicobiográfica»[5]. Pero este particular interés no está reñido ni mucho menos con una valoración negativa de los resultados, en razón básicamente de la escasa entidad dramática y el didactismo exacerbado de estos filmes, completamente carentes de matices y por ello mismo susceptibles —como veremos— de ser mal interpretados en algunos extremos[6]. En ese sentido, y a propósito justamente del tema que nos ocupa, Linda Ehrlich ha podido considerar **Sueños de Akira Kurosawa** y **Rapsodia en agosto** «*oportunidades perdidas —y no tanto en el plano estrictamente fílmico, aunque también— para que una voz respetada en todo el mundo pudiera presentar una imagen rigurosa y comprehensiva de los efectos de la guerra*»[7]. Porque si **Sueños de Akira Kurosawa** aborda de manera impresionista y fragmentaria los horrores de la guerra y la amenaza nuclear, **Rapsodia en agosto** aspira a hacerlo de manera un tanto más articulada y aludiendo concretamente al bombardeo de Nagasaki por los Estados Unidos en el verano de 1945.

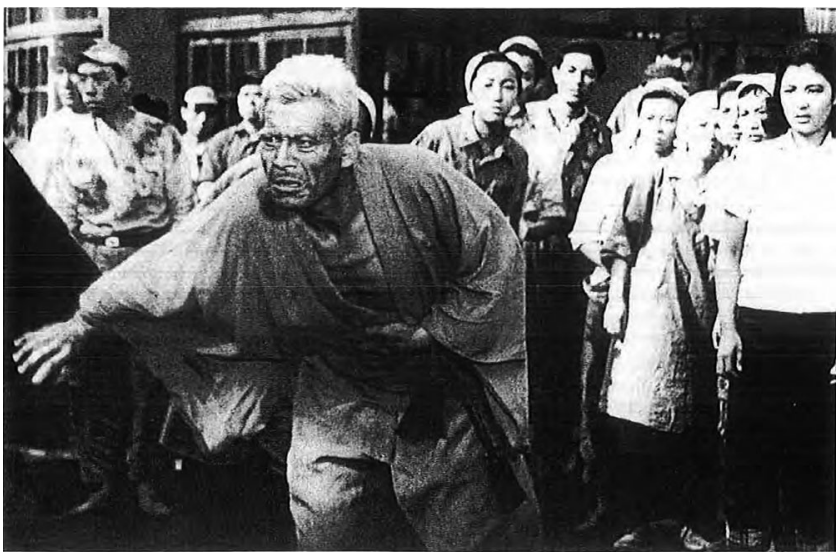
Rodaje de **Rapsodia en agosto**

Producida por la Sltochiku apenas finalizada la experiencia de los **Sueños de Akira Kurosawa, Rapsodia en agosto** es así la primera película de Kurosawa desde **Dodeskaden** (1970) que

cuenta con una financiación íntegramente japonesa. Prueba evidente de que las preocupaciones socio-políticas acompañaron al realizador hasta el final de su carrera, **Rapsodia en agosto** es no obstante un film moderadamente ambiguo y elusivo, lo que le valdría verse emplazado en el centro de algunas controversias y malentendidos por su presunta actitud crítica frente a los Estados Unidos y su silencio acerca de la responsabilidad de los propios japoneses en la Segunda Guerra Mundial[8]. Nada más lejos de la intención de Kurosawa, que opta por plantear el conflicto metafóricamente en el cerrado ámbito familiar y al hilo de su consabido discurso sobre el hiato generacional, que abordar con voluntad polémica tales temas, pero no menos cierto es que su notable torpeza y falta de tacto en la resolución de la secuencia de la visita infantil al monumento de Nagasaki y la poco elaborada confrontación entre la anciana Kane y su sobrino de Hawai se convertirían en ocasiones propicias para la confusión[9]. Porque, como bien apunta Donald Richie, **Rapsodia en agosto** no escapa, pese a sus pretensiones, al carácter convencional y perentorio de los últimos filmes de Kurosawa y «*el estilo sentencioso* (de la película) *tan sólo se ve amortiguado por los maravillosos cinco minutos finales*»[10], una hermosa y poética secuencia —plena de resonancias simbólicas— en la que la anciana se aleja de su familia (y de nosotros, espectadores) bajo una fuerte tormenta.

El estilo contemplativo de **Rapsodia en agosto**, su peculiar discurso sobre la memoria de la guerra y la explosión atómica, se articulan de hecho más sobre lo «indecible» y lo «inefable» que sobre lo «evidente» o «mostrable», deviniendo —ajuicio de Linda Ehrlich, en su magnífico análisis del film[11]— los momentos de silencio e introspección los únicos momentos en que la propuesta es efectiva en términos cinematográficos. **Rapsodia en agosto** ensaya una reconciliación con el traumático pasado a través de una amarga resignación «quietista» que contrasta con el tradicional empuje y combatividad de los personajes de Kurosawa, pero que se convierte en uno de los rasgos definitorios de la última etapa de su filmografía, incluyendo por supuesto **Madadayo** (1993), su obra testamentaria. De este modo, incluso Kurosawa terminaría por adoptar la actitud elegíaca del *mono no aware* que, según Donald Richie, en un importante y celebrado ensayo[12], habría

caracterizado históricamente a la inmensa mayoría de las películas japonesas sobre la bomba atómica y la amenaza nuclear. Pero ésa no fue, sin duda, la perspectiva adoptada décadas atrás en su incisiva **Crónica de un ser vivo**, considerada por el propio Richie como una de las contadas películas japonesas del periodo de posguerra que elude esa fatalista actitud frente a la bomba atómica y sus efectos, al tiempo que la mejor de las películas sobre el tema realizadas en aquellos años[13].



Crónica de un ser vivo

Crónica de un ser vivo —apuntaba no obstante Richie— «*dista mucho de ser uno película completamente lograda, y el peor de sus defectos es su vaguedad, fruto de la indecisión del cineasta acerca de cómo decir lo que quería decir*»[14]. Pero, con todas sus limitaciones, la historia del industrial Nakajima, obsesionado con la amenaza nuclear y empeñado en emigrar a Brasil (supuesto lugar seguro) con toda su familia, reviste un insólito *pathos* dentro de las coordenadas del cine japonés de la posguerra, eco de una realidad social de la que el propio Kurosawa fue un lúcido y apasionado cronista en obras como **El ángel borracho** (1948), **El perro rabioso** (1949) o incluso la memorable **Vivir** (1952). Como muy bien apunta Stephen Prince, para Kurosawa y su generación «*las dudas acerca de si Japón podría modernizarse sin por ello dejar de ser esencialmente Japón*

contribuyeron a fomentar una percepción cultural de la modernidad en términos ambivalentes y, a veces, incluso negativos. En las películas de Kurosawa la modernidad entraña valores políticos como son la democracia y el individualismo, pero también concita una imaginería de suburbios, pobreza, night clubs en los que resuenan estridentes compases de jazz occidental, corrupción empresarial y el eclipse del ideal mismo del guerrero, al tiempo que en sus últimas películas irrumpen con fuerza los temas de la destrucción de la naturaleza y la contaminación del medio ambiente. Las contradicciones inherentes a la modernidad terminaron por parecerle irresolubles a Kurosawa y, a medida que envejecía, se mostró crecientemente nostálgico por cuanto creía que se había perdido»[15]. **Rapsodia en agosto** y, sobre todo, **Sueños de Akira Kurosawa** constituyen —como hemos visto— expresiones paradigmáticas de esta actitud, que conlleva asimismo un severo ajuste de cuentas con la amnesia y el oportunismo de toda una generación a la que el bienestar económico ha empujado, en opinión del cineasta, a la más completa y miserable desmemoria histórica[16], Pero **Crónica de un ser vivo**, rodada apenas diez años después de las explosiones de Hiroshima y Nagasaki, cuando Kurosawa tiene tan sólo 45 años y se encuentra en plena madurez creativa, tras haber realizado **Los siete samuráis** (1954) e inmediatamente antes de embarcarse en el proyecto que daría lugar a su magistral **Trono de sangre** (1957), modula de manera muy distinta estas hondas inquietudes del cineasta.

«*Todos estamos perdidos en las tinieblas de la posguerra*», reza el rótulo que precede a los créditos de **Una tragedia japonesa** (*Nikon no higeki*, Keisuke Kinoshita, 1953), y sin duda esa desencantada visión de un desolado panorama caracterizado por la quiebra del tejido social, las dificultades económicas, el sufrimiento personal o la pérdida de los valores tradicionales, se reencuentra en numerosos filmes japoneses de aquellos años, incluyendo algunos de los más representativos del propio Kurosawa[17], **Crónica de un ser vivo** no escapa a esta angustia, por más que la incomprensión encontrada por Nakajima a la hora de transmitir a cuantos le rodean la «necesidad» de oponerse a la amenaza nuclear, incomprensión que acabará por arrojarle a los abismos de la locura, adquiera un patetismo profundamente sombrío y completamente alejado, por tanto, de la mirada costumbrista de otros filmes coetáneos. Uno de

los mayores logros del film radica precisamente en la creación de un ambiente sofocante y ominoso, gracias por un lado a la acostumbrada utilización del teleobjetivo por parte de Kurosawa (con su ostensible efecto de «aplanamiento» y «compresión» del espacio), pero también a la recurrente alusión al sofocante calor estival y las violentas tormentas que parecen enmarcar las peripecias de su protagonista, particularmente en la celebrada secuencia en que Nakajima, sobresaltado por truenos y relámpagos como si de una nueva bomba se tratara, corre a proteger a su pequeño nieto.

Crónica de un ser vivo

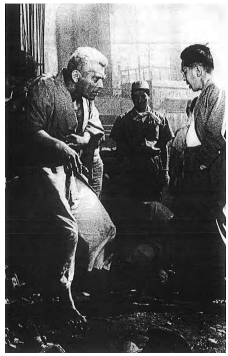
Crónica de un ser vivo, desde las muy expresivas imágenes urbanas sobre las que aparecen sobreimpresionados los títulos de crédito, articula su discurso en torno a la insólita indiferencia que respecto del peligro nuclear cree reconocer Kurosawa en sus

compatriotas. «*Todos están egoístamente preocupados por las cuestiones de su vida personal* —apunta al respecto Joan Mellen—, *habiendo olvidado hace tiempo el sufrimiento de la gente de Hiroshima. Nakajima se nos presenta como una persona mejor sencillamente porque es el único que recuerda esa matanza de inocentes y quiere proteger a su familia de un destino similar*»[18]. Es cierto que algunas otras producciones japonesas, incluyendo las variantes del *kaiju-eiga* o películas de monstruos inauguradas por **Japón bajo el terror del monstruo** (*Gojira*, 1954) —la primera entrega de Godzilla, realizada por Inoshiro Honda, un buen amigo de Kurosawa— e incluso un par de visiones paródicas, habían abordado esta problemática desde comienzos de la década[19], pero nunca con la intensidad y vehemencia de **Crónica de un ser vivo**. Es también cierto que las pruebas atómicas norteamericanas en el Pacífico —y, de manera especial, la realizada en el atolón Bikini el 1 de marzo de 1954, que afectaría trágicamente a los tripulantes de un pesquero japonés— suscitarían movimientos puntuales de repulsa y protesta en todo el Japón, pero nada alteraría sustancialmente la percepción elegíaca habitualmente plasmada en el cine de la época. Tan sólo Nakajima emerge en este contexto como un utópico y solitario luchador, naturalmente —por las propias exigencias del discurso— condenado al fracaso.

Indudablemente todos estos acontecimientos influyeron poderosamente en la decisión de Kurosawa de consagrar un film a la amenaza nuclear y a la que él consideraba una profunda amnesia de sus conciudadanos. Surgida en el contexto de algunas conversaciones con su amigo Fumio Hayasaka, compositor de muchas de sus películas (y fallecido al final del rodaje de ésta), **Crónica de un ser vivo** se planteó inicialmente como una sátira, si bien Kurosawa pronto abandonó esta perspectiva al sentirse incapaz de avanzar más en esa dirección[20]. Subsiste en el film, en todo caso, el retrato de un prototípico personaje claramente emparentado con otras figuras de la extensa galería de personajes del cineasta; como muchos de éstos, Nakajima no se resiste a la pasividad y debe imperativamente actuar en uno u otro sentido. Sus soluciones son obviamente inadecuadas, pero sin duda Kurosawa comparte con él esa energía para cuestionar una situación que le desagrada profundamente. Sólo que, a diferencia de otros héroes de

la filmografía de Kurosawa, Nakajima se revela impotente para actuar, enfrentado a las instituciones sociales, sí, pero sobre todo a la propia estructura familiar, extremo éste que el insólito estatismo del film subraya convenientemente[21]. De hecho, distintos autores han querido ver en **Crónica de un ser vivo** más un potente drama familiar que una película sobre la amenaza atómica[22], pero, en todo caso, Nakajima jamás se resigna a aceptar aquélla en la estoica y elegíaca manera del *mono no aware* y, aunque derrotado, habiendo fracasado en su lucha, la postrera locura —cuando, internado en un psiquiátrico, se convence finalmente de que la energía atómica no representa ningún peligro— no deja de constituir una irónica vuelta de tuerca en el discurso del film.

Sin duda tiene razón Joan Mellen cuando apunta que, en su tramo final, **Crónica de un ser vivo** se revela tan desigual como moderadamente confusa, multiplicando los «mensajes» en direcciones diversas y aun contradictorias. Tan pronto el psiquiatra que atiende a Nakajima se plantea con gravedad quiénes son verdaderamente los locos en esa situación como el dentista Harada, suerte de espectador-dentro-del-film que ha de formarse una opinión sobre la presunta demencia de Nakajima, exclama al hilo de la lectura de *Las cenizas de la muerte*, un libro sobre los efectos de la bomba atómica: «*Si los pájaros y los animales supieran leer, huirían inmediatamente de Japón*». Pero, más allá de estos mensajes divergentes, Kurosawa tiene perfectamente claro que sólo el fracaso de Nakajima —un personaje lleno de matices y que no concita necesariamente las simpatías del espectador— puede actuar como verdadero revulsivo, y así lo sentencia el frecuentemente mal interpretado plano final de la película[23]. Sin embargo, los espectadores japoneses no recogerían el desafío y **Crónica de un ser vivo**, estrenada en Tokio el 22 de noviembre de 1955, sería recibida con indiferencia y constituiría de hecho el más sonado fracaso comercial de la carrera de Kurosawa, desanimando a sus productores de cualquier tentativa de distribución internacional[24].



Crónica de un ser vivo

En su controvertido ensayo, frecuentemente inexacto, pero siempre estimulante, *To the Distant Observer*, Noël Burch apuntó con agudeza algunas posibles claves para entender la fría recepción de **Crónica de un ser vivo** en el Japón de mediados de los cincuenta: «*La película se adelantaba en varios sentidos a la época en que se realizó. Su mensaje colisionaba con los intereses de la clase dirigente y reflejaba las aspiraciones populares, pero los tiempos aún no estaban maduros para el reconocimiento de esta desesperada expresión del sentimiento de las masas*…»[25]. Más que probablemente esquemática, esta opinión remite sin embargo a una cuestión todavía no esclarecida por los especialistas en Kurosawa y a la que sin duda valdría la pena prestar alguna atención, a saber: si **Crónica de un ser vivo** no sería un nuevo eslabón conflictivo en la difícil relación entre los cineastas japoneses interesados por abordar el problema de los efectos de la bomba atómica y las autoridades —tanto las de ocupación como las japonesas—, que tan atentas y puntillosas venían mostrándose desde el final mismo de la Segunda Guerra Mundial[26]. Sea como fuere, la (in)oportunidad de Kurosawa con esta rabiosa diatriba, muy alejada de las visiones simplistas y complacientes de sus ulteriores revisiones del tema, hace de Crónica de un ser vivo, todavía hoy, una de las obras menos conocidas de la filmografía del cineasta, una película tan necesaria como necesitada de una urgente revisión. Aunque sólo sea para, más allá de sus evidentes imperfecciones, comprender por qué en su momento muchos se sintieron viéndola como si les hubieran «*golpeado en la nuca con una barra de hierro*»[27].

Breves apuntes sobre Akira Kurosawa

Su cine y el sexo

José Luis Rebordinos

Kurosawaren unibertsoarekin itxuraz zerikusirikk izan Gabe, sexua eta erotismoa bigarren mailako gaiak dira bere filmografiaren barruan, gizonezko pertsonaia ugariren presentzia nagusi den filmografian. Ilala eta guztiz ere, bi gai horiek oso modu sotilan agertu ohi dira bere pelikuletako batzuetan eta zinegileak horiei duen iritzia ezagutzeko aukera emalen digu nolabait ere.

Rashomon

Intentar establecer un discurso coherente sobre el lugar que ocupa el sexo en el cine de Akira Kurosawa no es tarea fácil. Sobre todo, teniendo en cuenta la sutileza con la que este gran hombre del cine japonés se acerca a los sentimientos y a las pasiones humanas. Pocas veces aparecen representadas en su cine de forma explícita las pulsiones sexuales y, en el caso de que aparezcan, las expresa de forma metafórica.

Más interés tendría el estudio del discurrir de su cine en relación con la producción cinematográfica erótica y pornográfica japonesa, teniendo en cuenta el desconocimiento que sobre la misma existe en

occidente (desconocimiento que podría generalizarse a gran parte del cine japonés). El vídeo y el vertiginoso desarrollo de las comunicaciones están terminando con los falsos «especialistas» en cinematografías exóticas. El acceso a películas de realizadores como Tetsuji Takechi, Seijun Suzuki, Yasuzo Masura, Susumu Hani o Noburo Tanaka, así como el visionado en profundidad de filmes de la llamada *nuberu bagu* japonesa, tiran por tierra muchas teorías formuladas basadas en traducciones de libros anglosajones y repetidas una y otra vez diversas en obras y artículos relativos al cine erótico. El cine pornográfico japonés no se agota en las películas de Shindo, Tereyama, Ichikawa, Oshima o Imamura e, incluso, no tiene en estos interesantes realizadores a sus más importantes representantes. La extensión de este artículo, sin embargo no permite intentar una aproximación al sugerente tema de la expresión sexual en el cine japonés, y debe contentarse con esbozar unos breves apuntes sobre Akira Kurosawa, el sexo y su cine.

En su autobiografía, Kurosawa relata un incidente que le ocurrió a su amigo Keinosuke Uekusa —quien más adelante sería su coguionista en dos de sus películas: **Un domingo maravilloso** (1947) y **El ángel borracho** (1948)— cuando tenía diecisiete años. Uekusa le había escrito una carta de amor a una compañera suya y la había citado en la montaña Kuseyama. Pero en vez de aparecer la muchacha, el que acudió a la cita fue su padre, que era comisario de policía.

Trono de sangre

Lo que llama la atención de esta anécdota contada por Kurosawa no es ella en sí misma, que no pasa de ser un simpático relato de un fugaz amor adolescente, sino el hecho de que prácticamente sea uno de los pocos momentos en los que el realizador cuenta una anécdota relacionada directamente con la ceremonia del sexo. Y lo hace no refiriéndose a sus propias aventuras y vivencias de adolescente y joven, sino a las de su amigo y compañero de estudios, al que ya en la madurez, con cierto aire de broma, acusa de viejo verde porque sólo recuerda aquellas historias que tenían que ver con mujeres.

Esta especie de elipsis definitiva, en lo relativo al sexo, con la que el propio Kurosawa clausura el relato de su vida narrado en su autobiografía (que abarca desde su infancia hasta **Rashomon**), es la misma que está presente en la mayoría de sus películas. No hay que olvidar, además, que el tema central de muchas de ellas es el del aprendizaje en la vida. Muchos de sus personajes recorren ante los ojos del espectador un ciclo vital en el que desarrollarán su autodominio y disciplina, a veces de la mano de un maestro que Kurosawa coloca a su lado. Ello hace que, como señala Max Tessier, «*el binomio arquetípico hombre-mujer esté reemplazado por el de hombre-hombre*»[1]. Y como consecuencia de esto, en palabras de Manuel Vidal Estévez, «*en el cine de Kurosawa, las mujeres suelen*

tener una presencia funcional, rara vez son protagonistas, el conflicto principal no gira en torno a ellas»[2]. Aunque, indudablemente, también hay excepciones en sus películas, como Asaji, la mujer de Washizu en **Trono de sangre** (1957), versión libre del *Macbeth* shakespeariano, o Masago, la mujer protagonista de **Rashomon**, film sobre el que volveré más adelante.

La leyenda del gran judo

El cine japonés de antes de la Segunda Guerra Mundial y, todavía en mayor grado, el que se realizó durante la misma, tuvo que soportar el férreo control de la censura, con la excusa de que era necesario cerrar filas a favor de la reunificación cultural nacional. Estaba prohibido totalmente mostrar en una pantalla escenas con besos o con cualquier tipo de alusión a los órganos sexuales. Kurosawa sufrió diversas modificaciones en algunos de sus trabajos como guionista, y otros fueron, directamente, sepultados para siempre en la oficina de censura del Ministerio del Interior.

En 1943, a la edad de treinta y tres años, Kurosawa estrena **La leyenda del gran judo**, su primera película como realizador, que pudo proyectarse a pesar de los censores gracias a la intervención del director Yasujiro Ozu, que formaba parte del Comité Examinador.

Los censores dijeron que casi toda la película era «británico-americana», especialmente la escena en las escaleras del templo entre Sugata y Sayo, la hija de su rival Murai, Esta escena, de una belleza y tensión increíbles en una primera obra de un realizador, es una de las más sexuadas (a pesar de su carácter metafórico) del cine de Kurosawa y una de las más sugerentes escenas de amor del cine japonés conocido por quien suscribe estas líneas. En poco más de seis minutos asistimos al conocimiento, posterior enamoramiento y constatación de la imposibilidad de su relación entre Sugata y Sayo en una única unidad espacial, las escaleras que conducen al templo, y varias unidades temporales, marcadas por los sucesivos encuentros entre los protagonistas.

Sugata contempla a Sayo por primera vez (Kurosawa nos introduce en la mirada de Sugata mediante la utilización de un plano subjetivo) cuando llega al final de las escaleras que conducen al templo, en cuya puerta reza ella, pidiendo a los dioses la victoria de su padre sobre un rival que la joven no conoce y que no es otro que Sugata. A continuación, la imagen nos muestra a Sugata bajando las escaleras con un paraguas abierto, con el que se protege de la lluvia. Alcanza a Sayo, ayudándola, y el plano se cierra sobre el rostro de ésta, ruborizado y protegido por el paraguas abierto. El fetichismo sugerido de este momento se hace explícito en los dos primeros planos que siguen a continuación. Uno de ellos muestra el paraguas cerrado de Sugata; el otro, la parte superior (redondeada) del paraguas abierto de Sayo: los sexos masculino y femenino sutilmente representados, Sugata y Sayo volverán a encontrarse nuevamente dos veces más en estas escaleras. En el último encuentro, Sugata descubrirá que Sayo es la hija de su rival y ésta conocerá quién es su enamorado. Sugata se marchará corriendo y desesperado, mientras Sayo le mirará alejarse desde las escaleras que, por primera y única vez en estos seis magistrales minutos, parecerán una pesada losa que se desploma sobre su soledad.

Otra película que puede aportar nuevos matices al tema que nos ocupa es **Rashomon**. Mediante una serie de complicados *flashbacks*, un samurái y asiste a la violación de su mujer a manos del bandido Tajomaru, desde distintos puntos de vista: el del bandido, el de la mujer del samurái, el del propio samurái (mediante una bruja que se comunica con su espíritu) y el de un leñador, presente de forma

accidental en el lugar en el que ocurrieron los hechos. **Rashomon**, auténtica obra de vanguardia en el momento de su realización, sigue conservando todavía toda su fuerza y poder de sugestión. La fotografía, la utilización de la luz y de las sombras, los encuadres de los rostros de los protagonistas (que evocan al cine mudo, como el mismo Kurosawa cuenta), así como la complejidad de la estructura narrativa del film, convierten el mismo en una fuente inagotable de enseñanzas.

Aunque la película trate fundamentalmente sobre la imposibilidad de alcanzar la verdad absoluta, sobre cómo «*los seres humanos somos incapaces de ser sinceros con nosotros mismos*»[3], permite, al mismo tiempo, diversos niveles de lectura y comprensión. Es, también, una compleja reflexión sobre la mirada, sobre el carácter voyeurístico que todo texto fílmico implica: Tajomaru observa al samurái y a su mujer mientras atraviesan el corazón del bosque; el samurái, una vez maniatado, observa cómo el bandido viola a su mujer; la mujer observa la pelea en la que el bandido asesina a su esposo; el leñador, escondido en el bosque, observa toda la escena; y, por último, el espectador lo ve todo, ve las imágenes del film, cada uno de sus *flashbacks*, conoce la historia desde «la mentira» de cada uno de los personajes. El samurái, su mujer y el bandido protagonizan su tragedia en ese espacio cerrado, no por hermoso menos agobiante, que es el corazón del bosque. El personaje femenino, Masago, la mujer del samurái, es un personaje fuerte e independiente, que acabará dominando la voluntad de los dos hombres obligándoles a combatir el uno contra el otro. Reparte su odio entre ambos por igual y, como en otras muchas películas de Kurosawa, aquí también las pulsiones sexuales y el ansia de poder se confunden.

Vivir

Me gustaría terminar estos breves apuntes haciendo referencia a una de las mejores películas de Akira Kurosawa, **Vivir** (1952), y, más concretamente, a las escenas entre Watanabe (empleado municipal que a sus sesenta años descubre que tiene cáncer) y Toyo, una joven empleada de su oficina, que renuncia a su trabajo burocrático para buscar otro en el que se sienta más útil. La vitalidad de Toyo representa la vida frente al pasado de Watanabe, que es la muerte. En la alegría que transmite esta muchacha se encuentra la más hermosa de las metáforas del cine de Kurosawa: la de la vida que se desborda y encuentra un lugar entre la tristeza y la miseria; como en **Rashomon**, como en tantos otros filmes de Kurosawa, la amarga filosofía de la desesperación deja entrever, al final, un lugar para la esperanza.

Paisajes del sentimiento, escenarios de la emoción

Texturas del cine de Akira Kurosawa

Tomás Fernández Valentí

Akira Kurosawaren zinemaren bizitasunak, neurri batean, bere kontakizunen eszenetako eta «giroetako» elementuak, alegia paisaia naturalak edo plato zinamatografikoetan eraikitako deboratuak manipulatu eta eraldatzekooo modu berezi horretan du bere izateko arrazvia. Eta elemntu horiek poetika berezi baten pieza bhurtzen ditu: erabat bisuala, erabal sentsuala eta sentimenei erabal lotuta dagoen estilo baten egranajeak, bere pertsonaia ahaztezinen psikologiarekin eten ezin den osotasuna eratuz.

Durante una época existió cierta tendencia a simplificar el alcance del cine de Akira Kurosawa mediante su comparación capciosa con el de los otros grandes maestros del cine nipón cuya obra se encuentra más o menos difundida en occidente, Kenji Mizoguchi y Yasujiro Ozu por un lado, y más recientemente el por fin reivindicado y un poco más divulgado Mikio Naruse. Solía afirmarse de manera taxativa que Kurosawa era más épico y visceral que Mizoguchi, Ozu o Naruse, quienes —según este tópico — son cineastas líricos, sobrios y serenos, lo cual prácticamente equivalía a decir que estos últimos eran más sutiles, más «artísticos», que el primero. Semejante barbaridad, unida a un falso elitismo que parecía preferir a Mizoguchi, Ozu y Naruse por su condición de cineastas poco conocidos en España antes que por sus extraordinarios méritos artísticos, arraigó profundamente entre muchos sectores de opinión, deleznable actitud lamentablemente frecuente entre la crítica de cine española, a la que todavía hoy le gusta practicar una especie de paternalismo ante los cineastas «exóticos», que recuerda, salvando las distancias, siniestras consignas de tiempos pretéritos del estilo «*siente un pobre a su mesa*».

Ahora bien, si por un lado es verdad que el estilo de Kurosawa resulta más llamativo que el de sus epígonos, no lo es menos que en Kurosawa hay una aparente renuncia a ciertas sutilezas, «*Cuando por fin pude realizar mi primera película* —afirmaba el realizador a

propósito de **La leyenda del gran judo** (1943)—, *me sentí tan feliz que me divertí muchísimo haciéndola. Como por entonces se nos prohibía la más mínima libertad de expresión, no pensé más que en exagerar los efectos puramente cinematográficos. En aquella época se consideraba que la mejor cualidad del cine japonés consistía en una especie de simplicidad, de sobriedad, de ausencia de todo artificio. Todavía hoy se sigue pensando lo mismo. Y por eso se me reprocha una cierta "exageración". Pero yo creo que hay cosas que conviene exagerar*»[1].

La leyenda del gran judo

Esa «exageración» se traduce en un cine vital, exuberante y «extravertido», en el que abundan las situaciones violentas y dramáticas (sin que por ello falten inesperados toques de humor) y que articula su discurso en una puesta en escena también muy física y vivaz. Uno de los signos característicos de su cine reside en su manera de integrar el drama de los personajes en un escenario vigorosamente dibujado que condiciona las peripecias, las actitudes y la psicología de aquéllos. Escenarios y personajes son indisociables en el cine de Kurosawa: los unos complementan a los otros. La belleza de un paisaje o la fealdad de una barraca, la frondosidad de un bosque o la asepsia de una oficina, una nevada

copiosa o un calor sofocante expresan, por contraste o por interacción, una idea, un pensamiento o una emoción de los personajes. Y aunque es verdad que una parte importante de la fama de Kurosawa se asienta —como la de John Ford, David Lean, Anthony Mann, Henry Hathaway o Delmer Daves— en su sentido del paisaje natural (bosques, montañas, llanuras, desiertos), y sobre todo en su tratamiento dramático de elementos telúricos (lluvia, viento, nieve, niebla) y ambientales (frío, calor), también lo es que nuestro realizador filma con el mismo ímpetu, e idéntica finalidad expresiva, los escenarios urbanos artificiales (ciudades, aldeas, calles, suburbios, despachos, oficinas, templos).

La leyenda del gran judo

Un excelente ejemplo del por así llamarlo empleo «dual» del escenario por parte de Kurosawa, el paisaje natural y el decorado erigido en estudio, lo encontramos en el paradigma popular del cine de su autor: **Rashomon** (1950). Como apunta al respecto el especialista Mitsuhiro Yoshimoto en su excelente trabajo sobre el cineasta, *«la yuxtaposición de composiciones horizontales y verticales es el motivo visual dominante. En las escenas en el templo de Rashomon, las líneas verticales estructuran el espacio del encuadre: el movimiento vertical de la lluvia cayendo de arriba abajo, el diseño vertical de la*

puerta, la inclinación vertical de la cámara. Por contraste, las líneas horizontales y las bandas dominan las soberbiamente compuestas escenas del interrogatorio judicial de los testigos, (…) Las composiciones horizontales y verticales aparecen juntas en las escenas en el bosque, (…) Las luces y las sombras, por mediación de la estabilidad y la variación en la composición, son empleadas para visualizar simbólicamente la complejidad de la mente humana»[2].

Barbarroja

Es decir, para Kurosawa el escenario, natural o artificial, filmado en exteriores o en un plató cinematográfico, nunca es un mero engranaje funcional, necesario para ubicar en él a los intérpretes, sino un espacio que combina tanto lo físico como lo emocional, una suerte de catalizador de las emociones puestas dramáticamente en juego que, en combinación con la iluminación, la dirección de actores, la elección del encuadre, el movimiento o la quietud de la cámara y el montaje, configura un elemento más de su estilo cinematográfico. Unos escenarios entendidos en sentido dinámico, que nunca están rodeando a los personajes, simplemente acompañándolos en sus vicisitudes, ni por encima de ellos (ni siquiera cuando se trata de escenarios monumentales como

montañas, bosques, castillos o palacios), sino que con su fisonomía complementan, añaden matices o enriquecen el dilema de las figuras que pueblan el cine de Kurosawa, subordinándose incluso a la idiosincrasia de estas últimas, plegándose a sus exigencias dramáticas, a sus miedos y a su dolor, a sus risas y a su llanto, a sus aventuras y desventuras, con vistas a conseguir de este modo un determinado efecto estético[3].

De todo ello se infiere un tema, siempre presente en Kurosawa, como es el de la lucha que entablan sus personajes contra el entorno —físico, psicológico, social, moral o ético— que les rodea, y de qué modo logran triunfar o fracasar en dicho empeño. Temática que se deriva, a nivel formal, de la rica herencia cultural japonesa de la cual Kurosawa se convierte en uno de sus principales divulgadores (a despecho de quienes se empeñan, con una irritante insistencia digna de mejor causa, en considerarle «*el más occidental de los cineastas orientales*»), y a nivel filosófico, y el cine de Kurosawa lo es en el sentido más noble y menos dogmático de la expresión, como resultado de la asimilación de ciertos conceptos del budismo zen.

El reverso del decorado

Barbarroja

Es mérito de Santos Zunzunegui el haber recordado que «*Kurosawa combina dos tradiciones de origen pictórico, en personalísima síntesis. Una primera, que encuentra un ejemplo privilegiado en los* emaki-mono *(que encontraron su apogeo en los siglos XII y XIII), pinturas realizadas sobre rollo vertical u horizontal en el que se desplegaba, en ausencia de límites que aislaran cada acción de las inmediatamente anteriores o posteriores, una composición, sabiamente orquestada (y hay que tomar esta expresión en su sentido estrictamente musical), en la que cuenta, tanto o más que la historia que se narra, la puesta en forma de la misma. (…) La segunda línea explorada por Kurosawa para la "composición" plástica de sus obras, tiende a vincularlas con el* arte del sumi. *El sumí o pintura a tinta, exacerba, mediante el peso del rasgo caligráfico, esa dimensión común a gran parte del arte japonés por la que se tiende a prescindir de la profundidad de campo, del volumen y de las sombras a la hora de producir un mundo en el que se privilegia la línea de acción sobre la perspectiva y donde se deja en un segundo plano el aspecto de las figuras para destacar la dimensión planaria de*

manchas y signos de las configuraciones visuales»[4].

El infierno del odio

Dentro del cine de Kurosawa cada decorado «artificial», englobando aquí a efectos sistemáticos todo aquel que no es natural, es decir, el decorado recreado en estudio y el escenario urbano, tiene una función dramática o expresiva que va más allá de su aparente funcionalidad, erigiéndose las más de las veces en una suerte de contrapunto escénico a las dificultades que tienen que atravesar los personajes de Kurosawa, obstáculos a los cuales estos últimos hacen frente esforzándose por doblegar, superar o evitar esa barrera con tal de seguir adelante con sus propósitos. Los escenarios artificiales acostumbran a representar la lucha del hombre contra ese entorno, generalmente mostrado como algo hostil porque, como luego veremos, al contrario de los escenarios naturales, son obra de otros hombres y, por tanto, un elemento lleno de connotaciones negativas: vanidad, soberbia, indiferencia, privilegio, dificultad, incomodidad, egoísmo, intereses creados, rivalidad, enemistad, inferioridad…

Sin ánimo de ser exhaustivo, en **El perro rabioso** (1949), por

ejemplo, un estadio de béisbol abarrotado de público, donde se produce la persecución policial de un sospechoso, simboliza la indiferencia general del colectivo ante el problema particular de los agentes que están enzarzados en aquélla. En **Los canallas duermen en paz** (1960), versión libre y contemporánea del *Hamlet* de William Shakespeare, cuya acción principal se desarrolla en el elegante bloque de oficinas de una gran empresa[5], la sordidez oculta de los personajes queda expresada en el miserable solar abandonado —los restos de una antigua fábrica de municiones— donde se citan secretamente para conspirar. En **Barbarroja** (1965), la miseria del hospital del doctor Niide, alias Barbarroja (Toshiro Mifune), provoca en el joven médico Yasumoto (Yuzo Kayama) tanto su rechazo inicial como su posterior decisión de permanecer en el lugar: el decorado «decide», en cierto sentido, la evolución del personaje de Yasumoto. Por otro lado, una barriada marginal dominada por el hampa, en **El ángel borracho** (1948), un miserable reducto marginal, en **Bajos fondos** (1957), o un pintoresco barrio de chabolas, en **Dodeskaden** (1970), son los marcos propicios para la descripción de los variopintos personajes que habitan en ellos, fuera de los cuales probablemente serían inconcebibles.

Una de las mejores ideas de **Los siete samuráis** (1954) también mantiene una estrecha relación con los problemas de los personajes y el entorno en el que se mueven. Me refiero a la necesidad de que la fisonomía de la aldea tenga que ser modificada para asegurar la mejor defensa de los samuráis y los campesinos que les han contratado contra los bandidos: el decorado se transforma, coincidiendo con decisiones estratégicas adoptadas por los personajes, quienes lo alteran en virtud de su propia voluntad. Algo parecido ocurre en **Yojimbo** (1961), en la que la fisonomía del escenario donde transcurre el grueso de su acción está íntimamente relacionada con los intereses de los personajes: un pueblo, dividido física y moralmente por la lucha entre dos violentas bandas rivales, al cual llega un mercenario, Sanjuro (Toshiro Mifune), consciente de dicha rivalidad y dispuesto a sacar tajada de la misma, que se instala, nada más llegar al lugar, en una taberna estratégicamente situada en medio de la calle central que, al mismo tiempo, divide y enfrenta a los clanes enemigos.

Un caso especial serían los veintisiete planos que conforman una secuencia de **Kagemusha, la sombra del guerrero** (1980) en la que un francotirador, apostado frente a un ventanuco y disparando a un pequeño árbol del patio, explica ante sus superiores, «visualizándolo», cómo atentó contra el *shogun* del clan Takeda. La explicación que da el asesino sobre cómo se colocó estratégicamente cerca de su víctima, y la minuciosa forma que tiene Kurosawa de reconstruir, mediante un meticuloso montaje, lo que el personaje está narrando, confiere a dicha secuencia una tonalidad particular: como en **Los siete samuráis** o en **Yojimbo**, el decorado se somete a la voluntad del personaje que narra, aunque, a diferencia de estas últimas, aquí el sometimiento del decorado a la voluntad de los personajes no se produce a un nivel físico, sino más bien mental o imaginativo. Un simple ventanuco y un modesto árbol plantado en un patio dejan, en cierto sentido, de serlo, para transformarse en una «escenificación», dejando la visualización de los hechos a la imaginación del espectador.

Dentro de esta clasificación «urbana» hay un ejemplo particularmente refinado: **Vivir** (1952), uno de cuyos ejes arguméntales gira, precisamente, alrededor de la alteración de un «decorado»: un parque infantil cuya construcción se convierte en el objetivo prioritario del protagonista del relato, Watanabe (Takashi Shimura), antes de que una enfermedad terminal acabe con su existencia. No me parece casual que algunos de los más bellos momentos de esta obra maestra estén construidos relacionando la tragedia de su protagonista con los espacios urbanos en los que se mueve. Por ejemplo, cuando Watanabe sale de la consulta del médico y baja a la calle tras descubrir la gravedad de la enfermedad que acabará con su vida, la cámara efectúa un ligero retroceso: la entrada en el encuadre del ruidoso y denso tráfico de vehículos contrasta con el dolor y la turbación del personaje, cuya tragedia personal queda así minimizada, reducida a la nada, ante la agobiante presencia del entorno ambiental, impersonalizado, de la gran ciudad (algo parecido a lo que ocurría, como ya hemos mencionado, con el estadio de béisbol de **El perro rabioso**). Más tarde, mediante el empleo de la cámara subjetiva y el *off* sonoro, Kurosawa muestra la llegada a la casa del hijo y la nuera con los que Watanabe vive como algo inquietante, casi amenazador, que

sugiere la soledad que siente el protagonista en su convivencia con su hijo y la esposa de este último, para él dos extraños cuya presencia es simbólicamente escamoteada al espectador: pocas veces la descripción de una casa, de un hogar, ha estado tan marcada por semejante sensación de «incomodidad». Por otro lado, el bullicio ambiental, alegre y desenfadado, que se vive en el local donde Watanabe acude a emborracharse, unido al magnífico apunte de la fiesta de cumpleaños de una chica, coincide con la firme decisión del protagonista de hacer algo productivo en lo que le queda de vida: la canción de las amigas de la joven «parece» dirigida a Watanabe, activando como un resorte el deseo vitalista del personaje. Ya cerca del final, el moribundo Watanabe se detiene, bajo un melancólico fondo de nubes, a admirar la belleza de la vida representada en un árbol en el que nunca se había fijado: la fuerza del momento radica en que dicho árbol está fuera de campo: el gesto del actor ante ese elemento natural no visible para el espectador es lo que transmite aquella emoción.

Los siete samuráis

Mención especial merece **El infierno del odio** (1963) —para el que suscribe, y sin ánimo de pontificar, una de las mejores películas policíacas de la historia del cine— en la que los decorados tienen un peso específico en el devenir del relato, hasta el punto de que puede afirmarse, con escaso margen de error, que «evolucionan» paralelamente con el devenir psicológico de los personajes. Esta admirable película, que para Yoshimoto es «*una representación alegórica de la transformación de los espacios urbanos japoneses como consecuencia de los radicales cambios socioeconómicos de los años sesenta*», y cuyo título original nipón, traducible como «Cielo e infierno», «*articula la dicotomía entre el orden y el caos*»[6], sitúa su

primer acto en la casa del adinerado Gondo (Toshiro Mifune), un decorado que Kurosawa filma preferentemente «en horizontal», a tono con el carácter coral de las escenas que se desarrollan en el lugar y, sobre todo, con la diversidad de sentimientos humanos en juego. El segundo acto, centrado en el pago del dinero de un rescate y en las pesquisas policiales destinadas a dar con el paradero del secuestrador de un niño, adopta el tono febril y urgente de un documental. El tercer acto, un breve pero intenso epílogo en el que Gondo conversa a solas con el secuestrador detenido, un estudiante llamado Takeuchi (Tsutomu Yamazaka), está en cambio dominado por la construcción «en vertical» de los encuadres: la reja metálica que separa a ambos interlocutores. El resentimiento que Takeuchi siente hacia Gondo está en gran medida alimentado por el hecho de que la lujosa mansión de este último se divisaba desde la humilde casa del primero: la visión de esa casa, de ese «decorado ajeno», y el contraste con su hogar, el «decorado propio», describe perfectamente la diferencia social entre ambos personajes, en la cual se fundamenta buena parte del odio de Takeuchi.

La comunión con la naturaleza

En el cine de Kurosawa, los escenarios naturales ofrecen siempre un contrapunto dramático al conflicto «interno» de los personajes. Varios autores, entre ellos Stephen Prince, han señalado el vínculo filosófico existente entre el cine de Kurosawa y algunos postulados del budismo zen, en concreto, y por lo que aquí nos interesa destacar, aquel que afirma que la relación del hombre con el entorno natural es muy distinta a como se interpreta en la cultura occidental, «*para la cual la naturaleza es algo que debe ser conquistado y dominado por los seres humanos. Según el zen, uno no debe dominar a la naturaleza, sino convivir con ella de una forma verdaderamente espiritual. (…) Los filmes de Kurosawa están llenos de representaciones de la interconexión entre la vida humana y el mundo natural. (…) Como en el zen, la vida humana y el mundo natural se encuentran compenetrados entre sí*»[7]. Al hilo de esta argumentación, Yoshimoto añade que «*la función de la naturaleza en los filmes de Kurosawa es diferente de la manera habitual de utilizar el entorno natural en la mayoría de películas japonesas. En los filmes de Kurosawa, la naturaleza no ocupa una posición de inmutable existencia que se encuentra más allá de la intervención humana. (…) Lejos de ser un mero decorado o un silencioso telón de fondo, la naturaleza interactúa activamente con los personajes humanos, deviniendo una expresión de dichos personajes sin por ello convertirse en un símbolo previsible. En los filmes de Kurosawa, la naturaleza no preexiste respecto a la acción de los personajes; por el contrario, su aparición como medio ambiente encuentra su verdadero origen en el colosal enfrentamiento entre fuerzas humanas y naturales*»[8].

Al contrario que los escenarios artificiales, los escenarios naturales (y junto a ellos toda suerte de fenómenos climatológicos y meteorológicos) no son barreras a franquear, sino, por el contrario, una especie de complementos espirituales del hombre cuya presencia, en el cine de su autor, obedece a una amplia gama de matices psicológicos de sus personajes. Los paisajes naturales y los fenómenos atmosféricos se alían, en la puesta en escena del cineasta, para conformar un determinado «clima» poético cuya causa principal reside en el estado de ánimo de los personajes. Dicho de una manera que puede sonar a perogrullada, pero que la

confrontación con las imágenes de su cine reafirma contundentemente, en Kurosawa un campo, un bosque o una montaña son, al mismo tiempo, eso y «algo más» que eso: un reflejo de pensamientos, ideas y sentimientos «campestres», «boscosos» o «montañosos» de los personajes. Cuando en un film de Kurosawa llueve, hace calor o hace frío, en cierto sentido ello se debe a que los personajes también «llueven», son «calientes» o son «fríos».

Ya en su primera película, **La leyenda del gran judo**, el clímax del film, la pelea a muerte entre Sugata Sanshiro (Susumu Fujita) e Higaki Gennosuke (Ryunosuke Tsukigata), se produce en lo alto de una montaña y entre una frondosa vegetación que subraya el carácter «sublime» del combate: ambos hombres luchan por el amor de una mujer. En **Rashomon**, la manera como el bandido Tajomaru (Toshiro Mifune) se abre paso a sablazos a través de la espesura del bosque refleja su anhelo ante la perspectiva de deshacerse del samurái Takehiro (Masayuki Mori), que está detrás de él, para luego poseer a la esposa de este último, Masago (Machiko Kyo). En **Los siete samuráis**, la primera vez que el joven Katsuhiro (Ko Kimura) ve a la chica campesina cuyo padre pretende hacer pasar por un chico, ambos personajes están rodeados por un verdadero torrente de flores blancas, las cuales sugieren la pureza de su amor juvenil y quizás también la virginidad de ambos. En **La fortaleza escondida** (1958), el itinerario de los personajes es tan físico como moral: el peligro del viaje tiene siempre su correspondencia visual en las dificultades de los paisajes que los viajeros tienen que atravesar (véase ese momento extraordinario en que, con grandes esfuerzos, los personajes trepan por una impracticable ladera cubierta de guijarros). En **Kagemusha, la sombra del guerrero**, la simbiosis entre el *shogun* Shingen Takeda y su doble (ambos encarnados por Tatsuya Nakadai) está perfectamente expresada en la muerte del segundo, cayendo a las mismas aguas del lago donde fue sepultado el primero. En **Ran** (1985), espléndida adaptación de *El rey Lear* de William Shakespeare, la dramática decisión de Hidetora Ichimonji (Tatsuya Nakadai), en las primeras secuencias del film, de dividir su reino entre sus tres hijos, está contrapunteada por una serie de planos de nubes de tormenta progresivamente ominosas.

Fenómenos atmosféricos y temperatura ambiente juegan, en el sentido al que nos estamos refiriendo, otro papel fundamental en el

cine de Kurosawa:

La leyenda del gran judo

a) La lluvia: Resulta obligado referirse a este aspecto recurriendo a la famosa definición de Gilles Deleuze, quien consideraba a nuestro realizador uno de los más grandes cineastas de la lluvia[9]. Este fenómeno abunda en la mayoría de las películas de Kurosawa, quien no desprecia la posibilidad de aprovechar su efecto melodramático tradicional como representación gráfica de las lágrimas y el llanto: véase, en **Kagemusha, la sombra del guerrero**, la escena en la que el doble de Takeda es expulsado del campamento, bajo un fuerte manto de lluvia; o aquella secuencia de **Madadayo** (1993) en la cual la tristeza que embarga al profesor Hyakken Uehida (Tatsuo Matsumura) por la pérdida de su gato se visualiza con un plano general del personaje, de espaldas a la cámara, viendo caer la lluvia en el patio de su casa, y con un inserto fantasioso en el que el protagonista «imagina» al animal empapado por esa misma tormenta. Pero, por regla general, es un procedimiento que a Kurosawa también le sirve para favorecer el aislamiento de sus personajes y, de esta manera, facilitar sus confesiones íntimas —Fujisaki (Toshiro Mifune) hablando de su enfermedad a un colega en **Duelo silencioso** (1949), la conversación entre los

tres personajes que se refugian en el templo al principio de **Rashomon**—, descargar sus tensiones —la lluvia y las goteras que alteran los nervios de la pareja protagonista de **Un domingo maravilloso** (1947)—, dar rienda suelta a sus impulsos violentos —la extraordinaria batalla final de **Los siete samuráis**—, o como expresión de la pérdida de la razón: la demente carrera bajo la lluvia de la anciana Kane (Sachiko Murase) que cierra patéticamente la bellísima y menospreciada **Rapsodia en agosto** (1991).

Kagemusha, la sombra del guerrero

b) El viento: Al contrario que la lluvia, fenómeno que parece invitar al recogimiento y concentración de sentimientos, para Kurosawa el viento es expresión de emociones repentinas y escurridizas: la brisa que despierta al adormecido Tajomaru en **Rashomon**, quien al abrir los ojos se fija por primera vez en el samurái y su esposa (incluso en su juicio por el asesinato del primero llegará a afirmar: «*Si no hubiese sido por esa brisa, no habría matado a ese hombre*»); la ráfaga de viento golpeando la puerta de la miserable casa de **Bajos fondos**, que expresa elípticamente la muerte de la mujer tuberculosa; en **Kagemusha, la sombra del guerrero**, el aire que acompaña, creando una atmósfera turbadora, a la primera aparición del

doble ante los *shogunes* reunidos, quienes se sobresaltan al ver su extraordinario parecido físico con el fallecido Shingen Takeda.

El idiota

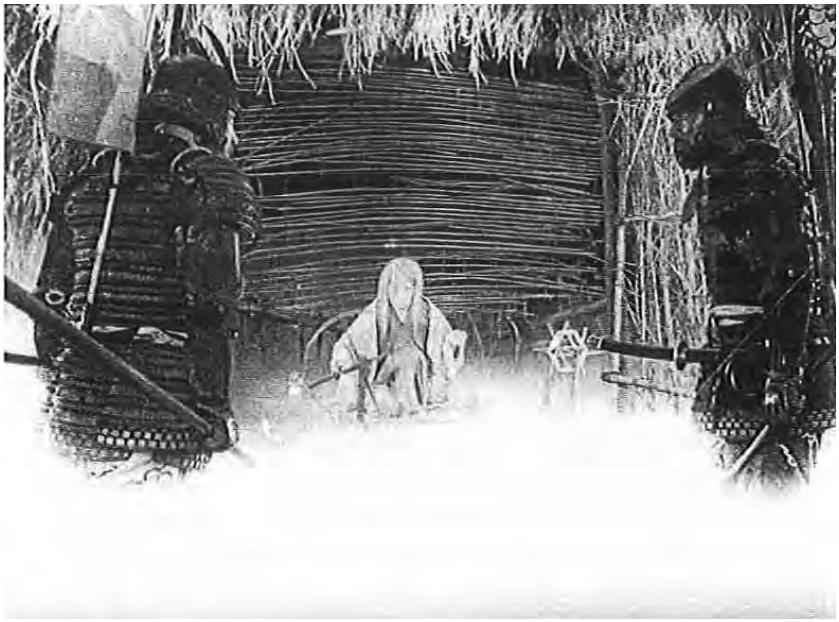
c) El frío, la nieve y la niebla: Las bajas temperaturas suelen estar relacionadas, en el cine de Kurosawa, con la dureza o la frialdad de sentimientos de ciertos personajes y de determinados ambientes. Por ejemplo, en **El idiota** (1951), la ciudad nevada donde transcurre el relato está entonada con el carácter y los sentimientos rígidos, «congelados», de sus protagonistas. En **Vivir**, el cadáver de su protagonista, Watanabe, es hallado, cubierto por la nieve, en el parque que contribuyó a construir; el comentario del alcalde que asiste a su solemne funeral, tratando de minimizar las circunstancias de su fallecimiento, es tan gélido como el entorno en el que el protagonista acabó encontrando la muerte («*Anoche nevaba, y eso sólo ocurre en las novelas*»). En **Los siete samuráis**, la espesa niebla que encubre la misión suicida del estoico Kyuzo (Seiji

Miyaguchi) está a tono con el carácter impertérrito, inquietante, del personaje. El frío ambiental que impera en **Bajos fondos** se corresponde —al igual que en **El idiota**— con la cruel indiferencia de las personas que habitan en ellos. La helada que está a punto de matar a los montañeros en el episodio «La tempestad de nieve» de **Sueños de Akira Kurosawa** (1990) da paso a la aparición de una mágica Mujer de las Nieves, cuya belleza es un presagio de muerte: dormirse bajo su abrazo supone no volver a despertar.

d) El calor: Frecuente en el cine de su director, y que por regla general suele relacionarse con el sexo y el erotismo: véanse en **El perro rabioso** esos inolvidables planos del descanso de las bailarinas de *cabaret*, con sus cuerpos cubiertos de sudor, en una secuencia que transmite como pocas la sensación ambiental de pereza y languidez; o, en **Rashomon**, ese intercambio de miradas entre Tajomaru y Masago, con los rostros húmedos, en la escena en la que la segunda le propone al primero que mate a su marido: excitación sexual y apasionamiento criminal se funden en una sola cosa. No obstante, es bastante frecuente en Kurosawa la utilización del calor como elemento que refleja simbólicamente el tormento de los personajes, como ocurre por ejemplo en **El ángel borracho**, donde su protagonista, Matsunaga (Toshiro Mifune), suda copiosamente como consecuencia del calor ambiental y de la enfermedad que le está matando, pero también a modo de reflejo indirecto de su dilema moral y ético[10].

Mapas del corazón humano

Estrechamente relacionada con todo lo anterior es la manera, muy física, con que Kurosawa fusiona gestos y miradas con los elementos escénicos y ambientales mencionados, siempre a tono con los sentimientos de los personajes y el sentido del relato. En **El ángel borracho**, la pelea final entre Matsunaga y Okada (Reizaburo Yamamoto) resulta tan «sucia» como «liberadora»: ambos hombres se revuelcan sobre la pintura que han derramado durante su reyerta, unidos en un abrazo mortal. En la resolución de **El perro rabioso**, la lucha entre el detective Murakami (Toshiro Mifune) y el asesino al que el primero está buscando tiene una rudeza que encuentra, a pesar de todo, su lírico contrapunto en el piano y las risas infantiles que suenan a lo lejos, y en esas flores sobre las cuales gotea sangre; al final de la misma secuencia, el criminal, vencido por el detective, se revuelca sobre la hierba y chilla, desesperado, consciente de que tras su detención, ya consumada, le espera la pena de muerte. En diversos momentos de **La leyenda del gran judo** o **Los siete samuráis** se produce una subrepticia utilización del ralentí, a modo de amalgama visual y dramática entre los personajes y su entorno, esto último muy claro sobre todo en la ya mencionada batalla final de **Los siete samuráis**, donde los hombres que luchan a muerte y la lluvia torrencial prácticamente se funden entre sí. En **Rapsodia en agosto**, uno de los momentos más representativos al respecto consiste en una reunión de antiguas víctimas de la bomba atómica de Nagasaki alrededor de un parque de juegos infantil donde se conserva una masa de hierros retorcidos como si fuera una reliquia, a modo de poética evocación del horror nuclear.



Trono de sangre

Aunque, en mayor o menor medida, la presencia de estos elementos es constante en todas las películas de Kurosawa, hay algunas en las que el paisaje, el ambiente y el decorado conforman de tal manera la entraña del relato que se erigen, incluso, en motores directos de lo narrado. Dos ejemplos acuden de inmediato a la memoria: **Trono de sangre** (1957) y **Dersu Uzala** (1975). La primera, adaptación del *Macbeth* de William Shakespeare tan libre como modélica, es una extraordinaria película cuyo desarrollo narrativo reposa, en gran medida, sobre los elementos de puesta en escena que estamos tratando. Tras un soberbio arranque premonitorio, marcado por un sombrío paisaje cubierto de niebla, el film introduce rápidamente al espectador en un siniestro contexto de presagios y malos augurios que Kurosawa visualiza de manera magistral mediante una densa capa de lluvia que sobrecoge el corazón del general Takeoki Washizu (Toshiro Mifune) —«*¡Qué día más extraño!*», exclama—; un relámpago que se mezcla con la risa de la bruja y, como colofón de esta gran secuencia, una cabalgada por un espeso manto de niebla que se diría un paseo por el limbo. El viento (que ilustra la decadencia del castillo de Washizu), de nuevo la lluvia (que reaparece cuando Washizu regresa al bosque de

la Araña) y, una vez más, la niebla (que acompaña el «mágico» avance del bosque contra el castillo del tirano), son la columna vertebral de esta soberbia tragedia shakesperiana, en la que la furia de los elementos está en sincronía con la crueldad del ser humano sediento de poder.

Dersu Uzala

La magnífica **Dersu Uzala** es, sin duda, la película más telúrica de su director. Aquí un Kurosawa en la plenitud de su estilo ni siquiera tiene que recurrir al más mínimo énfasis para mostrar su mundo personal: le basta un gesto, una mirada, una expresión de ese gran actor naturalista que es Maxime Munzuk para que ese no menos excepcional personaje del cazador siberiano de principios del siglo XX transmita, como nunca en su cine, la más completa comunión del hombre con la naturaleza. Su manera de descifrar los matices de una huella, de reñir al fuego que crepita, de cantar una canción a la que los animales de la taiga parecen responder, va más allá de un discurso que hoy en día sería rápidamente despachado como «ecologista»: es la viva expresión de un alma tan sencilla como grandiosa, que no puede menos que despertar la admiración del sensible topógrafo Arseniev (Yuri Solomin), un representante del así llamado mundo civilizado cuya sincera amistad será, no obstante, la causa indirecta del trágico final del protagonista: ese rifle, regalado por Arseniev a Dersu, cuyo robo desembocará en el asesinato de este último. Todo ello narrado con imágenes bellísimas

y lleno de *set-pièces* telúricas memorables que se cuentan entre lo mejor de su director, en particular la secuencia en la que los protagonistas recogen plantas frenéticamente, con las cuales fabricarán un refugio ante la inminencia de una peligrosa helada nocturna.

Hay momentos en que la interacción entre personajes y escenarios o, mejor dicho, entre las personas y su entorno, alcanza su máxima expresión en la visualización extrema de la violencia. La sangre tiene en Kurosawa un significado especial: no resulta tanto una representación de la violencia como de esa lucha del ser humano contra su entorno. Por otro lado, si estamos de acuerdo en que la naturaleza opera, en el cine de su director, a modo de reflejo simbólico de los sentimientos de los personajes, qué manera más gráfica puede haber para representar la salida «natural» al exterior de esos sentimientos interiores, como punto culminante del proceso emocional que los ha alimentado que la sangre brotando a borbotones. De ahí que, en ocasiones, la sangre «manche» el escenario, sea éste un paisaje natural o un decorado erigido en estudio, como resultado de ese choque. Ya hemos mencionado ese hermoso contrapunto que se produce en **El perro rabioso**, en torno a un contexto natural cuya belleza parece ajena a las pasiones humanas que se escenifican en él, por mediación de unas gotas de sangre que salpican, ensuciándolas, unas flores. Como apunta Jesús González Requena a propósito de **Trono de sangre**, «*es notable (…) cómo se inscribe el crimen en el universo plástico del film: Washizu recibe, en el comienzo del relato, el título de señor del castillo del Norte. Es en la habitación donde muriera, ajusticiado como traidor, el antiguo señor del castillo, donde se decide el crimen y donde la mujer espera el retorno de su esposo con las manos ensangrentadas. Pues bien, la sangre —esa sangre que de tantas maneras protagoniza* Macbeth*— se halla de manera extrema, casi desmesurada, presente en la escenografía: a modo de dos gigantescas manchas que cubren las paredes de la estancia*»[11]. No menos extraordinaria resulta, en este mismo sentido, la pelea final entre Sanjuro y Hanbei Muroto (Tatsuya Nakadai) que constituye el clímax de **Sanjuro** (1962), resuelta en un sólido plano general fijo que muestra cómo los dos rivales resuelven sus diferencias, literalmente, de un sablazo, y que culmina con el espectacular chorro de sangre que brota de la herida mortal de

Hanbei. O en la conclusión de **Ran**, ese extraordinario plano en el que el general Kurogane (Hisasht Ikawa) golpea mortalmente con su sable a la conspiradora Kaede (Mieko Harada), construido de tal manera que la mujer queda fuera de cuadro mientras su sangre literalmente empapa la pared, imagen que se erige en un perfecto resumen iconográfico de la sangrienta tragedia que se nos ha narrado, y que en su momento llegó a provocar comparaciones entre Kurosawa… y el Dario Argento de **Tenebre** (*Tenebrae*, 1982).

El oriente imposible

Un viaje por la estética de Akira Kurosawa

Asier Mensuro

Akira Kurosawa egile unibertsala deitzea merezi duen zudendari gutxi horietako bat da. Bere pelikulek kultura anitzetako erreferentziak bat egiten dituzte, obra originala eta modernoa sortuz.

Dodeskaden

En los albores de la Edad Moderna, el mundo occidental viaja al encuentro de oriente. Por primera vez Europa toma conciencia de la existencia de realidades más allá de sus propias fronteras. Oriente deja de ser un mito lejano para convertirse en una realidad concreta, aunque desconocida, a la que se puede viajar y de la que se regresa cargado de objetos, como las mercancías traídas por los comerciantes que prueban la existencia y el exotismo de ese mundo.

En pocas palabras, Europa comienza a descubrir lo diferente, comienza a percibir al «otro», que se presenta ante nosotros como un misterioso y atrayente desconocido[1].

Pero este descubrimiento no resulta fácil, y esta relación con el «otro» pronto quedará enturbiada por un eurocentrismo prepotente que, en gran medida, valorará lo propio como modelo superior

frente a lo diferente.

Así, en el siglo XIX el romanticismo europeo se acercará al mundo oriental en busca de un primitivismo genuino, de una cultura sin contaminar por la huella de la tradición europea, sólo para descubrir que lo diferente ha desaparecido herido de muerte por un colonialismo que, como un virus, se ha extendido por todo aquello que era distinto, creando culturas híbridas con una fuerte impronta occidental.

Quizá el ejemplo más claro sea el de Gauguin que, tras viajar a las antípodas, descubre que incluso en Oceanía la impronta francesa está presente. Vencido por la evidencia, el pintor posimpresionista decide entonces recrear lo exótico, construyendo bellas imágenes —casi estampas— de aquello que los europeos esperamos encontrar: un constructo exótico e irreal creado por nosotros mismos que, poco a poco, habíamos incorporado a nuestro imaginario colectivo como representación estereotipada de lo diferente.

Los cuadros de Gauguin no resultan perturbadores. La inquietud que produce lo diferente está ausente en sus retratos de bellas indígenas cuyas poses, abalorios y vestidos poseen fuertes puntos de conexión con la moda parisina del momento. La placentera sensación de cercanía que nos producen, la comodidad que experimentamos ante su contemplación, sólo se explica si admitimos que todo aquello que pudiera ser distinto ha sido eliminado. El «otro» ha sido borrado o, al menos, disfrazado para resultar más agradable ante nuestros propios ojos.

El viaje en busca de lo diferente se nos presenta como un camino estéril. El «otro» sólo es aceptado en tanto en cuanto nos resulta cercano y, en dicho proceso, se pierde gran parte de su pureza y autenticidad.

¿Debemos entonces renunciar a conocerlo? ¿Se nos presenta ese oriente que descubrimos hace más de cinco siglos como una realidad que no podemos alcanzar ni comprender?

Una posible solución la encontramos en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Muchos de sus autores recurren a lo diferente, pero, en lugar de convertirse en meros transmisores del «otro» adecuándolo al gusto europeo para que resulte digerible, lo aprehenden para recrearlo según su propia sensibilidad. El «otro» se convierte entonces en vivencia sincera, propia y, por tanto,

cercana y comprensible.

En esta línea podemos citar las máscaras africanas que aparecen plasmadas en *Las señoritas de Avignon*, obra clave que permitirá a Picasso desarrollar su cubismo o el paisaje japonés que influirá poderosamente en Monet que, tras recrearlo con sus propias manos en su casa de Giverny, lo trasladará a sus últimos lienzos.

Si el conocimiento de lo diferente se nos presenta como una utopía imposible, al menos podemos ir en busca del «otro» de un modo sincero, intentando sacudimos nuestros propios prejuicios y utilizar nuestra propia sensibilidad como instrumento de conocimiento y acercamiento.

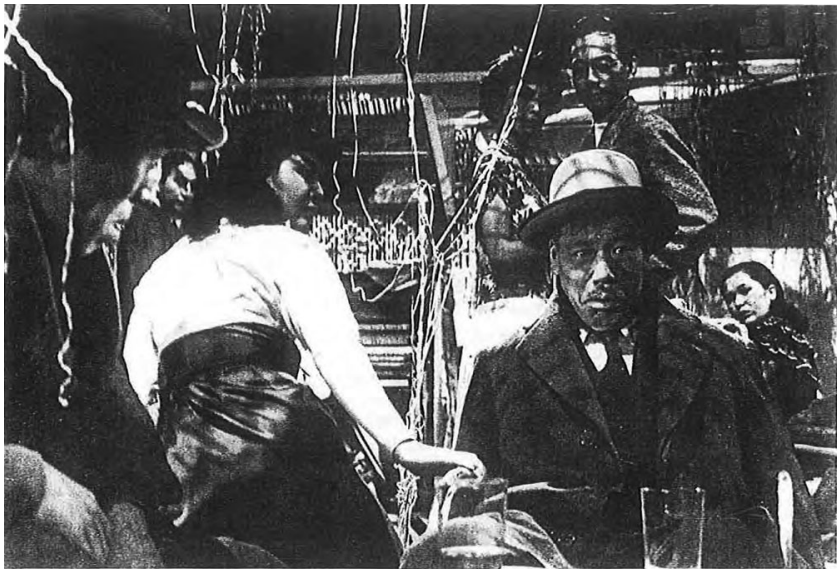
Éste es, a mi entender, el camino elegido por Akira Kurosawa.

El oriente de Akira Kurosawa

Akira Kurosawa se introduce en el cine como ayudante de dirección en 1937 y debuta como director en 1943 con **La leyenda del gran judo**, desarrollando dicha actividad hasta **Madadayo**, realizada en 1993.

Rashomon

A pesar de que películas anteriores a 1951 como **El perro rabioso** (1949) o **El ángel borracho** (1948) son filmes sumamente interesantes, no será hasta esta fecha —con la concesión del León de Oro del Festival de Cine de Venecia al film **Rashomon** (1950)—, cuando occidente descubra el cine de Akira Kurosawa. Para el espectador occidental, el maestro nipón es un director de la segunda mitad del siglo XX, ignorando en gran medida su producción anterior, Dicha circunstancia convierte a Kurosawa en un director muy diferente a Ozu o Mizoguchi, cuya producción como directores finaliza a principios de los años sesenta.



Vivir

La crítica europea ha tildado a Kurosawa como el más occidental de los directores orientales. Dicho juicio es, a mi entender, erróneo. Como en la Europa del siglo XIX, la crítica tradicional poseía —al menos en el plano estético— una idea preconcebida de lo que debía ser el cine procedente del exótico Japón. La sociedad japonesa previa a la Segunda Guerra Mundial que aparece en las películas de Ozu y Mizoguchi resulta a nuestros ojos más genuina y sincera, dotada de ese primitivismo que siempre hemos anhelado y buscado en lo diferente.

Resulta evidente que este constructo sobre el exótico oriente, propio del imaginario colectivo de los occidentales, es una simplificación excesiva, fruto de nuestro desconocimiento del lejano país oriental. La occidentalización de Japón comienza en 1868 en el periodo Meiji, prolongándose durante el periodo Taisha y Showa, para culminar en 1945 con la ya citada presencia norteamericana. Parece que, como en la Oceanía de Gauguin, el oriente de **Cuentos de Tokio** (*Tokyo monogatan*; Yasujiro Ozu, 1953) o **La vida de Oharu, mujer galante** (*Saikaku ichidai onna*; Kenji Mizoguchi, 1952) es también un oriente contaminado de occidentalidad, un oriente imposible.

Lo que resulta desconcertante para nosotros en la fílmografía de

Kurosawa es la descarada presencia de iconos visuales propios de las sociedades occidentales: los bares y locales de *strip-tease* con letreros de neón escritos en caracteres árabes propios del alfabeto occidental que aparecen en los barrios de los bajos fondos en **El perro rabioso**, las fiestas a ritmo de *swing* a las que acude el anciano protagonista de **Vivir** (1952), la casa posmoderna que los mendigos imaginan en **Dodeskaden** (1970) o los cuadros de van Gogh en **Sueños de Akira Kurosawa** (1990).

Asimismo, títulos como **Los siete samuráis** (1954) o **Yojimbo** (1961) han tenido importantes *remakes* occidentales y directores como Scorsese, Lucas o Spielberg[2] han declarado públicamente su admiración por el «emperador del cine» y han reconocido la influencia de sus películas en sus respectivas filmografías. Además, recursos narrativos tan usuales en el actual cine americano como el uso de la multicámara o la técnica del *stop motion*[3] poseen su referente último en la ya citada **Los siete samuráis**. Todo ello contribuye a crear esa rara sensación en el espectador de que Kurosawa es un director occidentalizado.

Kurosawa debió de ser consciente de dicha percepción, ya que ha declarado en numerosas ocasiones[4] su interés por la cultura y las tradiciones de su propio país. Baste pensar en la influencia del teatro *Nô* en **Trono de sangre** (1957) o el tratamiento desde diversos puntos de vista de una figura tan importante en la tradición japonesa como es la del samurái para comprender el notable papel que juegan las raíces culturales niponas en sus películas.

Kurosawa aúna ambos mundos, oriente y occidente se funden en su filmografía con una sinceridad similar a la del Picasso que transforma las tradicionales máscaras africanas en vanguardia de la cultura occidental, Ambos son, ante todo, dos grandes transformadores, dos sensibilidades geniales que, tras conocer su propia cultura y asimilarla, van más allá —en busca del «otro»—, haciéndolo suyo y alcanzando la talla de creadores verdaderamente universales.

La utilización de elementos orientales y occidentales en la filmografía de Kurosawa es continua. Imágenes de ambas procedencias se entremezclan en sus películas, primando una u otra según la sensibilidad del director. Dichas referencias, más que una

mera superposición de elementos, crean un todo orgánico. El resultado es un original pastiche, una autentica amalgama de referencias multiculturales que, en mi opinión, convierte al «emperador del cine» en uno de los creadores más modernos del cine japonés, cuyas obras aguantan mejor el paso de los años.

Un somero análisis de algunas de sus películas arrojará luz sobre el modo en que Kurosawa utiliza referencias de la más diversa índole.

El progreso occidental como símbolo del nuevo Japón

En **El perro rabioso**, el director nipón realiza su propio acercamiento al cine neorrealista. Rodada prácticamente a la vez que **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*; Vittorio de Sica, 1948), el film posee intensas similitudes con el mítico título italiano. La película nos presenta una visión del Japón de posguerra. Desde el punto de vista estético, resulta interesante comprobar cómo Kurosawa retrata la presencia de elementos occidentales que, tras la llegada de los norteamericanos, comienzan a integrarse en la sociedad nipona. Así, Ogin, la ladrona que desata el conflicto en la película, viste con atuendos occidentales para despistar a la policía, ya que en su ficha policial aparece ataviada con el traje tradicional japonés. Cuando Murakami la identifica, su compañero se sorprende, diciéndole: «*¡Qué extraño!, siempre se ha caracterizado por vestir con el traje tradicional. Bueno… supongo que los tiempos están cambiando*».

El perro rabioso

El film se recrea en estas innovaciones impuestas tras la derrota

militar del Japón. Honda, el traficante de armas, es detenido en un partido de béisbol —deporte recién importado por los americanos— que, a juzgar por el entusiasmo que despierta en los espectadores, ha captado la atención de la sociedad japonesa. Lo mismo puede decirse del *cabaret* en el que trabaja Harumi, donde las bailarinas, vestidas al modo occidental, hacen las delicias de los asistentes al espectáculo.

Trono de sangre

Pero el ejemplo más bello que incluye esta película es la escena en la que Harumi baila en su habitación vestida con el traje de noche que Yuro le ha comprado. Consciente del modo ilícito en que se ha conseguido el dinero para adquirirla, gira desesperada, intentando olvidar que su preciosa adquisición occidental está manchada de sangre.

Dicha escena está dotada de un fuerte sabor futurista. Su vano intento de seguir hacia delante —moviéndose para huir del pasado y fijando su atención en el vestido, auténtico icono del progreso occidental— recuerda enormemente a la mistificación del progreso

y del cambio que postulaban los vanguardistas italianos.

El perro rabioso plantea un certero recorrido estético por un momento clave de la historia reciente del Japón. Los iconos visuales de corte occidental que Kurosawa nos muestra se convierten en indicios de una situación subyacente, indicios de esa pregunta que, como decía Gilles Deleuze[5], los protagonistas de las películas de Kurosawa luchan por responder.

Así, cada uno de los objetos occidentales que aparecen en el film se vuelve siniestro. Las connotaciones positivas que aparentemente poseen —belleza, adecuación a los nuevos tiempos, prestigio, *status*, etc.—, simplemente cubren como una segunda piel la miseria y la dureza propias de una situación de posguerra. Las diferentes imágenes que se nos ofrecen de un Japón occidentalizado se transforman en representaciones visuales de la desorientación de los personajes, de sus anhelos Incumplidos, de las vías de escape a las que intentan aferrarse para olvidar la miseria.

Yuro comete sus crímenes para poder permitirse los nuevos lujos occidentales. Harumi intenta, en un primer momento, encubrir a Yuro, porque a través de sus ingresos fraudulentos puede acceder a bellos vestidos de la moda europea. Del mismo modo que el *art déco*, con sus brillantes y bellos materiales, se convirtió en la estética más popular de la Europa de los años veinte y treinta (que, cansada de la guerra, buscaba en su riqueza un consuelo a la miseria producida por la contienda bélica), el luminoso traje blanco de Yuro o el brillo de las lentejuelas del vestido de Harumi permiten transmitir a Kurosawa los anhelos de una sociedad que, como en el caso del cine italiano, lucha, sufre y ama para reinventarse a sí misma.

Shakespeare y el espacio arquitectónico japonés

De todos los escritores occidentales, William Shakespeare es el autor que ha gozado de un mayor número de adaptaciones cinematográficas. Así, nombres tan destacados como Welles, Olivier, Zeffirelli o Branagh han adaptado alguna de sus obras.

Akira Kurosawa se suma a esta lista de directores con sus espléndidas **Trono de sangre** (1957) y **Ran** (1985). La primera, adaptación de *Macbeth* ambientada en las guerras civiles que asolaron Japón en el siglo XVI, destaca por su originalidad estética.

Frente a la barroca adaptación de Welles, Kurosawa realiza una película cuya simplicidad y pureza visual —fuertemente minimalista— dotan a la obra de una estética efectiva y novedosa. Para ello, acude al teatro *Nô* y a los principios de la arquitectura japonesa.

En el teatro *Nô*, los actores reducen al mínimo sus movimientos en el escenario. Cada mínima variante, cada gesto sutil, se carga de poesía y expresividad. Para poder mostrar esta intensidad dramática en pantalla, Kurosawa debía reducir al mínimo los movimientos de cámara y mostrar a los actores en plano general, permitiendo así que se reprodujese en pantalla la intensidad de la técnica teatral.

Dicha inmovilidad transforma a los actores en figuras marmóreas. Las imponentes armaduras de los guerreros samuráis les confiere valores escultóricos, volumétricos, dotándolas de una fuerza y una presencia altamente expresivas. Kurosawa los introduce en espacios minimalistas, casi vacíos, donde su presencia física queda realzada.

La creación de dichos espacios es uno de los logros más originales del film. Kurosawa recurre a la tradición arquitectónica japonesa, realizando una soberbia puesta en escena.

En su libro *El elogio de la sombra*[6], Tanizaki define las características esenciales de la arquitectura tradicional nipona. Frente a la tradición occidental que, desde la Grecia clásica, ha buscado la luz, los japoneses eligen el camino inverso, filtrándola a través de diversos microespacios. Como resultado surgen ambientes cuya decoración minimalista queda realzada gracias a bellos degradados de luz que, en su justa medida, dan vida a la penumbra.

Akira Kurosawa también busca la sombra en **Trono de sangre.**

Por ejemplo, en la escena en la que Asaji, inmóvil y en postura de sumisión, conspira con Washizu para asesinar a Tsuzuki, la intensidad dramática se consigue, en gran medida, por el espacio y la iluminación. La estancia, vacía y casi en penumbra, tiene su foco de luz más intenso sobre la ambiciosa mujer. Inmóvil y resplandeciente, Asaji se nos presenta casi como un ser sobrenatural. Como el espíritu del bosque, cada una de sus palabras tienta a Washizu que, girando nerviosamente a su alrededor, duda, incapaz de decidir si permanece fiel o traiciona a su señor.

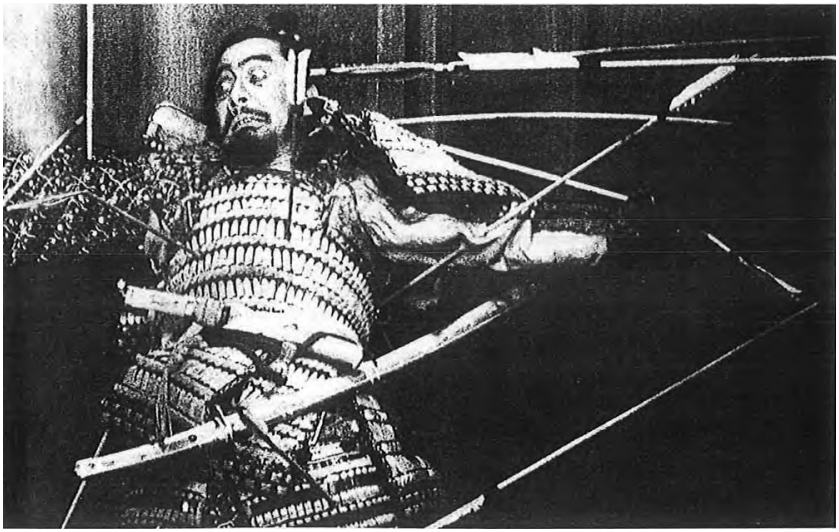
Otro de los principios de la arquitectura japonesa destacados por Tanizaki es su capacidad para integrarse en la naturaleza.

La fortaleza de la Araña, aunque posee un carácter eminentemente defensivo, tiene un desarrollo arquitectónico horizontal y se encuentra situada a pie del bosque. A pesar de sus gruesas murallas, la obra se integra en el paisaje sin alterarlo en exceso, evidenciando que arquitectura y naturaleza son un todo indisoluble en la tradición japonesa.

Casi podría decirse que la profecía de la anciana: «*No perderás ninguna batalla basta que el bosque de las Telarañas camine hacia ti*», más que una predicción tomada de *Macbeth* es una lección de arquitectura, una metáfora de la perfecta integración entre espacio arquitectónico y naturaleza.

Finalmente, quisiera destacar que la inmovilidad de los personajes, los espacios minimalistas y la sutil iluminación del film permiten que Kurosawa componga el plano con una precisión y una belleza no superada en el resto de su filmografía.

La inmovilidad de los actores impide que sus desplazamientos alteren la composición. Escenas como aquélla en la que el señor Tsuzuki, rodeado de sus consejeros, está situado en el plano superior de la pantalla esperando las noticias del resultado de la batalla, poseen fuertes puntos de conexión con la composición pictórica oriental, en especial con pintores como Hokusai o Hiroshige.



Trono de sangre

La escena más interesante desde el punto de vista de la composición es aquella en que la traición de Washizu es descubierta por sus propios hombres. Situado en el centro de una galería, de cara ante su propio ejército, el traidor intenta huir rápidamente por los laterales, pero una fila de flechas le corta el paso a uno y otro lado, obligándole a permanecer inmóvil en el centro, justo el espacio que Kurosawa le ha adjudicado dentro de la composición del plano.

Dodeskaden

La belleza de lo humilde

En 1970 Akira Kurosawa realiza uno de sus filmes más bellos. **Dodeskaden** es una reflexión sobre la pobreza y la esperanza situada a medio camino entre una película social y un cuento de hadas.

Los protagonistas del film habitan en un barrio marginal formado por chabolas, pero éstas, pintadas de bellos colores, poseen una belleza singular. Como en el *arte povera* italiano, la barriada imaginada por Kurosawa nos muestra la belleza de cada uno de esos materiales, independientemente de que éstos pertenezcan o no a la categoría de los lujosos, nobles o caros.

Las texturas de los retazos de madera y metal oxidado con la que se construyen las viviendas resultan tan atrayentes como la pintura informalista. Son tan bellas como las pinturas sobre madera de Lucio Muñoz o las acumulaciones de los más diversos materiales que Tapies utiliza en sus obras.

En una escena de la película, un pintor realiza una vista de la barriada. Como si de un representante de la escuela de Barbizon o de un impresionista se tratase, el artista se ha enamorado de esa porción de la realidad y por ello la traslada a su lienzo. Con esta escena, Kurosawa reafirma la belleza del lugar, invitándonos a contemplar la escenografía que ha imaginado para el film.

Las referencias a las que ha podido recurrir Kurosawa para inspirarse son de lo más variado: desde las humildes casas de pescadores pintadas de brillantes colores en Murano, hasta el barrio obrero —hoy en día destruido—, que concibió Bruno Taut en Alemania.

Las fuentes de inspiración a las que recurre Kurosawa son tan variadas y de tan diversa procedencia que sería prolijo enumerarlas. Lo verdaderamente impresionante es la coherencia con la que Kurosawa las une, y lo acertado del resultado final respecto a la historia que pretende contar.

La belleza de la humilde barriada es una metáfora visual de la historia del film. Dodeskaden narra el día a día de sus pobres habitantes, que conservan la esperanza de conocer días mejores. Sus ilusiones les permiten seguir viviendo y sus casas, símbolo de sus aspiraciones, reflejan con sus colores, formas y texturas ese afán de

progreso, esa fuerza que les permite seguir adelante.

Así, el mendigo y su hijo, desde el ruinoso coche que les sirve de hogar, matan el tiempo imaginando cómo será la casa de sus sueños: sus terrazas, jardines y piscinas nos hablan de sus sueños, de sus aspiraciones y anhelos…

A modo de conclusión

Estas líneas sobre **El perro rabioso, Trono de sangre** y **Dodeskaden** no son más que una pequeña reflexión sobre el fascinante autor que es Akira Kurosawa. La naturaleza de este artículo, cuyo objetivo no es analizar en profundidad su filmografía, sino poner en evidencia su talla universal y el carácter multicultural de sus películas, me ha obligado a obviar títulos tan fascinantes como los aquí citados. Otros artículos de esta y otras monografías permitirán al lector completar esta carencia.

El interés que actualmente despierta el cine asiático en Occidente se ha convertido en una importante vía de conocimiento para nosotros del todavía lejano y exótico mundo oriental. Nombres como Kitano o Yimou —por citar sólo a dos de los más conocidos a este lado del mundo— nos ofrecen visiones de lo diferente, de ese anhelado desconocido que hemos intentado conocer desde que tuvimos noticia de su existencia. Akira Kurosawa, además de ser un director pionero en dicha comunicación, es un autor imprescindible para acercarnos y permitimos entender ese mundo tan diferente al nuestro.

El que fue llamado «Emperador del cine» deja como legado treinta largometrajes y algo aún más importante, la esperanza de que en un futuro el oriente no sea ya para nosotros un oriente imposible.

Sudando bajo la lluvia

Los intérpretes en la obra de Akira Kurosawa

Carlos Aguilar y Daniel Aguilar

Akira Kurosawarena bezain fisikoa den zineman nahitaezkoa zen antzezleek fuutsezko zeregina betzea eszenaratzeko lanean. Horietatik guztietatik, inor ez zen Toshiro Mifune bezain ezaguna izan, eta inork ez zuen zinegitearekin hain harreman sturik izan, Kurosawaren filmografian Japoniako zinemaren beste aktore eta aktoresa nabarmen batzuk ere agertu ohi badira ere.

Yojimbo

¿Existen rasgos privativos en la filmografía de Akira Kurosawa respecto al trabajo con los intérpretes? ¿Es oportuno hablar de presencias significativas, de iconos antropomórficos de particular representación en la obra de tan magno cineasta?

En ambos casos, la respuesta es afirmativa. Al igual que lo sería, por lo común, de formularla respecto a cualquier otro director con una personalidad artística bien marcada, independientemente del país, la época o el contexto.

Por un lado, el equilibrio entre el desgarro y la calma, entre la

fiereza, cuando existen ímpetus y zozobras, y la serena asimilación del entorno, una vez cruzada sin retorno cierta línea existencial, determina el *modus operandi*, el tipo de despliegue expresivo en el intérprete bajo el dictado de Kurosawa. Asimismo, una fértil, luenga y elocuente colaboración con el actor Toshiro Mifune constituye una cualidad sobresaliente en la filmografía del director, hasta el punto de que las películas fruto de tal colaboración cuentan con una entidad, incluso fama, especial dentro de las carreras respectivas.

Respecto al sistema estrictamente laboral de trabajar con los intérpretes, el cual por extensión redondea la adecuada y personal definición interpretativa, destacan dos cuestiones que, por ende, deben recalcarse; para ilustrar ambas, empero, conviene remitirse al propio director. La primera concierne al crucial momento en que el actor empieza a entrar en la piel del personaje, a mentalizarse, esto es, durante los ensayos: «*Con los actores empiezo a ensayar en los camerinos. Primero les hago repetir los diálogos y luego, poco a poco, les marco los gestos y los movimientos, Pero todo ello ya con trajes y maquillaje. Al llegar al plató volvemos a repetirlo todo. Los ensayos meticulosos ahorran mucho tiempo en el momento de rodar*»[1], La segunda estriba en las implicaciones que comportan para el actor la decisión de filmar con varías cámaras, decisión que Kurosawa toma por primera vez en **Los siete samuráis** (1954): «*La peor cosa que puede hacer un actor es mostrar que sabe dónde está la cámara. Con frecuencia, cuando un actor oye la orden de "¡motor!", se pone tenso, cambia la mirada y se muestra poco natural. Esta conciencia de si mismo es algo que la cámara capta con gran claridad. Yo siempre digo: "Esto no es un escenario en el que tienes que hablar de cara al público, aquí no es necesario mirar a la cámara". Pero si el actor sabe dónde está la cámara, automáticamente, de una manera involuntaria, se gira un poco, se pone en tres cuartos o poco menos en dirección a ella. Sin embargo, al rodar con tres cámaras, el actor no puede saber exactamente cuál de ellas le está rodando*»[2].

Toshiro Mifune, el rostro crispado

Akira Kurosawa evoca a Toshiro Mifune y Toshiro Mifune evoca a Akira Kurosawa, Sobre todo en occidente, pero también en Japón, donde la identificación entre ambos, popular pero también crítica, ha justificado afirmaciones tan tajantes como la siguiente, por parte del crítico Yoshio Shirai: «*El binomio Akira Kurosawa-Toshiro Mifune puede equipararse con el binomio John Wayne*
Ford-John
»[3]. Aunque, significativamente, ni Mifune es el actor que más veces ha actuado para Kurosawa ni Kurosawa es el realizador que más veces ha dirigido a Mifune.

Los siete samuráis

Figura hoy mítica en Japón, por cuanto supone un actor de todo punto irrepetible, objeto durante los últimos años de innumerables homenajes patrios, tanto desde poco antes de su fallecimiento,

acaecido en la Nochebuena de 1997 a la edad de 77 años, como posteriormente, Toshiro Mifune asimismo representa el intérprete nipón más conocido allende las fronteras del país, incluso es el único realmente célebre en occidente; es decir, significa el actor japonés más popular y emblemático de todos los tiempos en el mundo entero.

Nace en la localidad china de Tsingtao en 1920 de padres japoneses, y pisa por primera vez Japón en 1941. Poco después, durante la posguerra, acude a la productora Tollo impulsado por una cierta vocación de director de fotografía, más pronto se convierte en actor, merced a un director vociferante y farruco, Senkichi Taniguchi, si bien parece que también influyó en esta decisión otro director, Kajiro Yamamoto, no por azar el mentor del inseparable trío que formaron el susodicho Taniguchi, el entrañable Inoshiro *Godzilla* Honda y, precisamente, Kurosawa. Así, la muy estimable película de Taniguchi **Ginrei no bate** (1947), coescrita por Kurosawa, supone un debut triple de figuras relevantes del cine japonés. Primeramente, el propio director Taniguchi, que tantos títulos interesantes brindaría, sin ir más lejos su siguiente película, **Jakoman to Tetsu** (1949), de nuevo con Mifune, y en uno de sus primeros papeles positivos; del mismo modo, el compositor, el gran Akira Ifukube, incombustible músico de películas de género, tanto en el seno de Toho como para la Daiei, a quien Kurosawa, en cambio, sólo recurrió una vez; así como, claro está, Mifune, encarnando el personaje más canallesco de su filmografía, exento de los atenuantes sociales y morales que le concedía Kurosawa en tales casos: su segunda e impactante aparición, todavía de espaldas, anuncia el devenir del actor, cuando, cubierto sólo por un taparrabos, camina contoneándose como una fiera en la jungla.

El ángel borracho

Poco después, tras trabajar en una película del antedicho Kajiro Yamamoto, Mifune se pone por primera vez a las órdenes de Kurosawa, en **El ángel borracho** (1948). Vuelve a personificar un personaje negativo, en concreto un gángster, si bien despierta compasión por causa del conocido prisma humanista de Kurosawa. Ahora bien, **El ángel borracho** no supone meramente la primera colaboración Mifune-Kurosawa, sin más que añadir, sino que, en función también de este factor, implica un crucial punto de inflexión en el decurso del autor, pues revitaliza y remonta poderosamente una filmografía que si bien había comenzado con prometedor buen pie mediante **La leyenda del gran judo** (1943), después se estancó mediante películas muy endebles: **La más bella** (1944), **La nueva leyenda del gran judo** (1945), **Los hombres que caminan sobre la cola del tigre** (1945), y las siguientes y todavía peores **Los que construyen el porvenir** (1946), dirigida junto con Kajiro Yamamoto e Hideo Sekigawa, **No añoro mi juventud** (1946) y **Un domingo maravilloso** (1947). Es decir, la irrupción de Mifune en el cine de Kurosawa regenera, en todos los sentidos y desde la mismísima entraña, la descendente obra de éste, quien justo a partir de entonces sube como la espuma en la industria fílmica japonesa, hasta el punto de que enseguida se

convierte en un fenómeno inusitado en la historia de la cinematografía nacional. Con palabras del propio Kurosawa: «*A Toshiro Mifune le conocí cuando se rodaba* ***Ginrei no hate****. Pero no descubrí sus cualidades intrínsecas hasta que yo mismo le utilicé. No hay ningún otro actor que sepa componer una interpretación tan matizada, viva y dinámica. Los actores japoneses son lentos, les falta espontaneidad y ritmo. En Mifune encontré esas raras cualidades que he querido desarrollar*»[4].

Talismán artístico y emblema estético a la par de Akira Kurosawa, pues, Toshiro Mifune durante la primera etapa de su filmografía compagina las interpretaciones para el trío de amigos-colegas compuesto por Senkichi Taniguchi —por ejemplo encarnando al taxista-narrador de **Fukeyo haruzake** (1953)—, Inoshiro Honda —a retener **Kono futari ni sachi are** (1957), donde el actor, en la misma línea gentil de la anterior, incluso toca el trombón— o, por supuesto, Kurosawa, con trabajos para el director que más veces reclamó sus servicios, Hiroshi Inagaki; después de todo, los filmes dirigidos por Inagaki y protagonizados por Mifune suman el número de veinte, entre los cuales destacan **Chushingura** (1962) y los tres estrenados en España, **Samurái** (*Miyamoto Musashi*, 1954), la segunda versión de **El hombre del carrito** (*Muhomatsu no issho*, 1958) y **Tres tesoros** (*Nippon tanjo*, 1959).

Rugiente, socarrón, torturado, eufórico, violento, arrogante. Tenso y pleno de ira contenida, en algunas ocasiones, vehemente y paroxístico, por lo general. Con un sentido de la expresividad, gestual y corporal, que impregna toda la película mediante una cualidad tanto física cuanto psicológica, principalmente dentro del género histórico denominado *jidai-geki*. Ésta es la imagen de Toshiro Mifune que el cine de Akira Kurosawa difundió por el mundo entero, aunque a menudo el actor se apartara, y convincentemente, de tales registros. Imagen repartida e inmortalizada a lo largo de dieciséis películas, las cuales abarcan la totalidad de la obra de Kurosawa entre **El ángel horracho** y **Barharroja** (1965), con la única salvedad de **Vivir** (1952), en la cual claramente no había papel posible para Mifune. De estos trabajos del actor, indefectiblemente con rango de protagonista o coprotagonista, destacan su policía novato en **El perro rabioso** (1949), el bandido Tajomaru en **Rashomon** (1950), el campesino aspirante a samurái

de **Los siete samuráis**, el trasunto de Macbeth en **Trono de sangre** (1957) y el *ronin* precedente de Clint Eastwood en **Yojimbo** (1961). A propósito, aunque Mifune no participó en la primera película de Kurosawa, lo hizo en el segundo de sus *remakes* homónimos, **Sugata Sanshiro** (*Sanshiro Sugata*, 1965), dirigido por un antiguo ayudante de Kenji Mizoguchi, Seiichiro Uchikawa, lo cual reforzó, aún más, la identificación entre ambos. En otro orden de cosas, procede recalcar que los momentos de acción a cargo de Mifune, ya sea con la *katana* o con la lanza, sobre todo en las escenas de duelo, son impresionantes; verbigracia, la secuencia de **La fortaleza escondida** (1958) en la que persigue cabalgando a sus enemigos, empuñando la *katana* en alto con ambas manos. Con toda razón, el crítico Hiroshi Terada escribió «*Gracias a la combinación Kurosawa-Mifune, sobre todo en* ***Yojimbo*** *y su continuación, se rompió el mito de que los mejores duelos del* jidai-geki *eran exclusiva de las películas producidas por Toei*»[5].

En la cumbre de su fama, Mifune aceptó ofertas extranjeras, y así su peculiar personalidad distinguió una docena de películas internacionales, empezando curiosamente por la mexicana **Animas Trujano** (*Animas Trujano*; Ismael Rodríguez, 1961), para continuar con títulos tan dispares como el muy interesante **Infierno en el Pacifico** (*Hell in the Pacific*; John Boorman, 1968), el mediocre *western* cosmopolita **Sol rojo** (*Le soleil rouge*; Terence Young, 1971), la superproducción americana **1941** (*1941*; Steven Spielberg, 1979) o la coproducción ítalo-japonesa **Shatterer/Shatara** (1987), de Tonino Valerii. También creó su propia productora, Mifune Productions, en 1962, dentro de la cual abordó su única experiencia como director, **Gojumannin no isan** (1963), acerca de unos buscadores de tesoros en las islas Filipinas, que no funcionó comercialmente. De modo tristemente realista, Teruyo Nogami escribió «*Alguien que, como Mifune, se preocupa tanto por la gente a su alrededor no vale para director de cine. Un buen director suele llevar adelante su voluntad sin importarle los sufrimientos del equipo*»[6]. De hecho, muchos profesionales recuerdan a Mifune ayudando a descargar cajas o a limpiar un decorado, siendo ya un mito mundial.

Inolvidable, irremplazable, Toshiro Mifune fallece en el mismo año que otros dos grandes actores nacionales, aún en mayor medida

que él vinculados con el *jidai-geki*: Shintaro Katsu, el intérprete de la serie sobre el espadachín ciego Zatoichi, y Kinnosuke (Yorozuya) Nakamura, estrella de la productora Toei.

Rashomon

Takashi Shimura-Minoiu Chiaki. Dos hombres buenos

Si Toshiro Mifune significó la *star* de Akira Kurosawa, Takashi Shimura fue el *character actor* utilizado en más ocasiones por dicho cineasta. De verdadero nombre Shoji Shizamaki, nació en la prefectura de Hyogo en 1905; asumidamente antitético de la explosiva personalidad de Mifune, Shimura convencía, y conmovía, en todos y cada uno de sus papeles, ayudado por un físico no por cotidiano menos cinematográfico, de inconfundibles labios gruesos.

Se inició profesionalmente en el teatro y debutó ante la cámara en 1934, en el seno de la productora Shinko Kinema. Tras hacerse notar en varias películas, entre ellas **Elegía de Naniwa** (*Naniwa hika*, 1936), de Kenji Mizoguchi, trabaja para Kurosawa ya en la ópera prima de éste, **La leyenda del gran judo**, en la cual, a pesar de encarnar uno de los rivales del protagonista, ya desplegaba ese aspecto campechano y honesto que caracterizaría la práctica totalidad de su carrera. A partir de entonces y hasta su minúsculo papel en **Kagemusha, la sombra del guerrero** (1980), Takashi Shimura deviene una presencia imprescindible en el cine de Kurosawa, independientemente de la mayor o menor amplitud de los roles adjudicados, sobre todo tras protagonizar **El ángel borracho**, con un personaje de médico borrachín impelido a atender un gángster, personaje que más tarde repetirá en el notable *thriller* **Chi to daiamondo** (1964), de Jun Fukuda. Sobresale empero su soberbio protagonismo en **Vivir**, una de las obras mayores del autor, Kurosawa aparte, el cine de género le agradece sus papeles de científico en varios *kaiju-eiga*, como **Japón bajo el terror del monstruo** (*Gojira*; Inoshiro Honda, 1954) y **El rey de los monstruos** (*Gojira vo gyakushuu*; Motoyoshi Oda, 1955).

El caso de Minom Chiaki, nacido en Hokkaido en 1917 y en realidad llamado Katsuji Sasaki, presenta una cierta similitud con el anterior, pues su figura regordeta y expresión gentil le confieren una afabilidad difícil de soslayar, por lo cual, también igual que Shimura, encarnó varias veces sacerdotes budistas, sin ir más lejos en la parte final de **Rashomon**. Fue precisamente Kurosawa quien le facilitó debutar en el cine, mediante un breve cometido en **El perro rabioso**, y desde entonces Chiaki supone un actor proverbial

del director, si bien sin la cualidad emblemática de Mifune y Shimura. Al igual que otros actores secundarios habituales en el cine de Kurosawa, su relación con éste finaliza en **El infierno del odio** (1963), donde encarna un periodista.

Actores de reparto, casos particulares

Como seguramente se habrá desprendido de lo anterior, Akira Kurosawa ya desde sus primeras películas revela una clara tendencia a repetir intérpretes, tanto en los roles protagonistas como para los cometidos secundarios. Por lo tanto, son muchos los nombres que podrían recogerse aquí.

Vivir

No obstante, en los cometidos de cierto peso reseñemos cuando menos a Susumu Fujita, protagonista de **La leyenda del gran judo** y su continuación, y al elegante Masao Shimizu. También debe recordarse a Masayuki Mori, sobre todo por su intervención en **Rashomon** y el rol protagonista que desempeña en **El idiota** (1951), y a Tatsuya Nakadai, de no poca celebridad en Japón pese a su escasa fiabilidad para cambiar de registro (o quizá precisamente por esto), que debutó ante la cámara precisamente gracias a Kurosawa, merced a un silente cometido episódico en **Los siete samuráis**, y brilló en su personificación del principal adversario de Mifune en **Yojimbo**, el letal Unosuke, que nunca abandona su

pistola y habla sentenciosamente; para Kurosawa el carismático Nakadai trabajó igualmente, siempre en cometidos relevantes, en la seudosecuela de **Yojimbo**, o sea **Sanjuro** (1962), **El infierno del odio, Kagemusha, la sombra del guerrero** y **Ran** (1985).

Kagemusha, la sombra del guerrero

En lo que atañe a los intérpretes que cubrían roles de reparto o genéricos, se podría elaborar una lista larguísima; pero resultaría arduo discriminar cuándo se trataba de verdaderas preferencias de Kurosawa y cuándo estos actores eran imposiciones de la productora Toho por hallarse bajo contrato con ésta. Pero al menos citemos a Akitake Kono, Kokuten Kodo, Takeshi Kato, Bokuzen Hidari, Eijiro Tohno, Ikio Sawamura y al orondo Daisuke Kato como los físicos más recurrentes. Con una mención superior, empero, para Kamatari Fujiwara y Yoshio Tsuchiya; el primero, que tomó su nombre artístico de un famoso noble del siglo X y se dio a conocer en la filmografía de Mikio Naruse en la segunda mitad de los años treinta, trabajó para Kurosawa en nada menos que doce ocasiones, y sobresalió con su gran interpretación de un actor caído en desgracia para **Bajos fondos** (1957); el segundo, en cambio, importa por ser el autor de un libro de recuerdos acerca de su relación profesional y amistosa con el director, *Kurosawa san!*[7], donde se atribuye una

relevancia en la vida de Kurosawa sospechosamente mayor de la que en buena lógica cabría concederle.

Por último, hay dos actores por remarcar precisamente a causa de que no pertenecen al reconocible equipo artístico de Kurosawa, aunque, sin embargo, cuentan en la filmografía de éste, por las distintas y valiosas razones correspondientes. El primero es Akira Terao, pues encarnó al propio director en la irregular **Sueños de Akira Kurosawa** (1990), y después reincidió en la filmografía de éste por medio de **Madadayo** (1993), especie de recreación de la vida del escritor Hyakken Uchida, al que poco antes Seijun Suzuki había rendido homenaje en su bien particular **Zigeunerweisen** (1980). El segundo significa toda una leyenda del cine japonés, y es el extraordinario Chishu Ryu, el actor fetiche de Yasujiro Ozu, al que Wim Wenders, en consecuencia, brindó un papel de colaboración en **Hasta el fin del mundo** (*Until the End of the World*, 1991). Ryu trabajó, efectivamente, también para Kurosawa, primero en **Barbarroja** y finalmente en el último episodio de **Sueños de Akira Kurosawa**; gracias a la actuación de Ryu, por cierto, este segmento sobresale en la película.

Actrices, las justas

«*Si prefiero los personajes masculinos a los femeninos es porque consigo describir mejor al hombre que a la mujer*»[8], razonaba Kurosawa respecto al poco relevante, por lo común, papel desempeñado por el género femenino en su obra. A propósito de este, acaso, sexismo, ciertamente existen ejemplos ilustrativos en la vida y obra de este gran cineasta japonés. En primer lugar, el hecho de que la esposa de Kurosawa, Yoko Yaguchi
(1921-1985),
era una actriz que abandonó el ejercicio de la profesión justo a raíz de casarse con el director. Del mismo modo, no puede ser casual que Kurosawa, dado el gran poder que llegó a detentar durante su vinculación con Toho, y pese a haber trabajado con varias de las mayores estrellas femeninas que recuerda el cine japonés (Isuzu Yamada, Setsuko Hara, Takako Irie, Machiko Kyo, Kinuyo Tanaka), repitiera preferentemente actrices de inferior nivel. A todo esto, el hecho de preferir para su mundo artístico determinada valoración personal de la masculinidad evoca, de modo inevitable, al gran Sergio Leone; y no por casualidad, ya que éste reconfiguró su cine según una película de Kurosawa, **Yojimbo**, más allá de la mera inspiración argumental. Retomando empero el discurso, existen pues tres actrices a las que cabe calificar de recurrentes en la filmografía de Kurosawa, sin alcanzar nunca, repetimos, la significación y trascendencia de los desglosados ejemplos masculinos. Ordenadas según el número de colaboraciones con el director, son Eiko Miyoshi
(1894-1963),
Noriko Sengoku (n. 1922) y Kyoko Kagawa (n. 1931).

Crónica de un ser vivo

Primeramente actriz de teatro, Eiko Miyoshi entra en el cine justo a raíz de casarse con un importante cargo del departamento de producción en Toho, Nobuyoshi Morita. Desde entonces, y posiblemente impuesta por el marido, la actriz trabaja sin cesar para esta empresa productora, y su filmografía sobrepasa el centenar de títulos, de los cuales nueve están realizados por Kurosawa; entre éstos su papel más memorable se encuentra en **Crónica de un ser vivo** (1955), personificando la esposa de Toshiro Mifune. Por su parte, Noriko Sengoku debuta en el cine en 1947 y reparte sus primeros trabajos, principalmente, entre Toho y la escisión de ésta, Shintoho. Considerando que Kurosawa recurrió a ella independientemente de la productora a la cual perteneciera la película, es imposible especular imposiciones: de las siete películas en que coincidieron, tres pertenecen a Toho, dos a Shochiku, una a Daiei y otra a Shintoho; actriz de gran valía, extrañamente la relación profesional de Noriko Sengoku con Kurosawa termina en la temprana fecha de 1955, por medio de una breve intervención en la antedicha **Crónica de un ser vivo**. Por último, Kyoko Kagawa supuso, tras iniciarse ante la cámara en 1949, una actriz de cierto

relieve en las producciones Toho en el decenio
1955-1965
(la «edad de oro» del cine japonés, por cierto); cabe resaltar que si bien para Kurosawa trabajó en la relativamente baja cifra de cinco películas, casi siempre lo hizo con papeles de protagonista; incluso el director la recuperó para su última película, **Madadayo**, donde encarnaba a la esposa del escritor Uchida. Por lo tanto, bien se la puede considerar como la actriz más representativa de este director tan poco proclive a ellas. No en vano, declaró: «*Una vez, hablando con Mizoguchi, decíamos que nosotros nos habíamos repartido la galería de retratos del cine japonés. Él, las mujeres; yo, los samuráis*»[9].

Los tiempos, los dobles y la memoria

AK, de Chris Marker

María Luisa Ortega

*Ez da beti erraza izaten garrantzizko bi lan egiteko talentu handiko bi sortzaile elkartzea. Serge Siberman ekoizleak 1985ean lortu ahal izan zuen hori, eta Akora Korosawa **Ran** filmatzen ari zen bitartean Chris Markerrek, bere ohiko sotiltasunez eta argitasunez, zinegilea eta bere obra erretratatzen jardun zuen **AK** dokumentalean.*

Akira Kurosawa

«*Filmar es hacer memoria*».

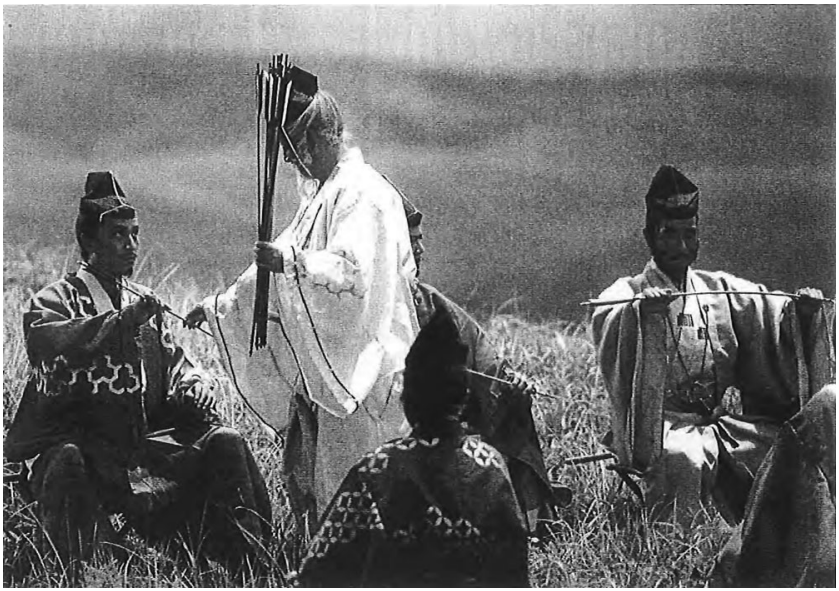
Satis soleil (Chris Marker, 1982)

«*Yo siempre digo a mi equipo: crear es recordar. La memoria es la base de todo*».

Akira Kurosawa

Estas últimas palabras, en la rugosa e imperfecta textura de un registro sonoro personal, abren una de las pocas obras que Chris

Marker ha realizado por encargo: **AK** (1985), el documental que Serge Silberman encomendara al realizador francés como exquisito producto audiovisual de apoyo promocional a la producción de **Ran** (1985), un film de cuyo rodaje en las laderas del monte Fuji la cámara de Marker fuera inteligente y privilegiado testigo. Sin duda parecía una tarea destinada a un creador como Marker, cuya filmografía y literatura han estado constantemente transitadas por el oriente lejano, y especialmente por Japón —**Le mystère Koumiko** (1965), **quatre dromadaires**
Si j'avais
(1966), **Sans soleil** (1982), **Level Five** (1996)—, un referente de alteridad, y a la vez familiar, gestado visual y narrativamente por aquellas lecturas de juventud, los relatos de viajes, que curiosamente lo alejaron de las veleidades orientalistas mediterráneas, tan caras a la cultura francesa[1]. La invitación a dialogar con el trabajo del *sensei*, del maestro Akira Kurosawa, ofrecía además la oportunidad de elaborar un nuevo juego intelectual de dobles cinematográficos —como lo había hecho con Alexander Medvedkine en dos ocasiones y lo hará con Andrei Tarkovski—, cómplices con los que pensar el lugar de las imágenes en nuestra forma de enfrentamos al pasado y al presente a través de la memoria, esa gran máquina del tiempo bulímica de imágenes como ninguna otra que se ha convertido en el objeto principal de reflexión en todos sus ensayos cinematográficos. Y qué mejor doble que un cineasta capaz de formular las palabras citadas al inicio, y que el propio Marker podría hacer suyas como prolongación o eco de muchas pronunciadas en las narraciones de sus películas[2]. Akira Kurosawa, **AK**, podría convertirse en un nuevo conjuro contra el olvido al rendir cuentas de la lucha contra el tiempo del director de **Ran** poniendo en ejercicio sus fórmulas características de conocerlo y vencerlo[3]: anular el tiempo oponiendo otros ritmos y temporalidades gracias a la materialidad de las imágenes y la virtualidad de la palabra.



Ran

A pesar de que todos los juegos y diálogos cinematográficos entablados con otros cineastas poseen, como toda la obra de Marker, referencias cruzadas, guiños y complicidades circulares que los vinculan e insertan en un corpus[4], cada uno de ellos ha desarrollado una escritura cinematográfica diferente, quizás porque Marker, a pesar de sus artefactos intelectuales y reflexivos, siempre permanece cercano, peligrosamente cercano en ocasiones, a su referente, un elemento que lo mantiene siempre en diálogo con esa práctica cinematográfica que denominamos documental, a falta de otra palabra mejor (como el propio Marker ha afirmado en ocasiones)[5], convirtiéndose en el mejor de sus representantes.

En **Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik** (1993) el dispositivo epistolar, tan habitual en su filmografía desde **Lettre de Sibérie** (1958), sirve para reconstruir la historia (trágica) del cineasta soviético Alexander Medvedkine, al que había rescatado del olvido en plena efervescencia militante con **Le train en marche** (1971)[6], y que es ahora el destinatario de seis cartas que ya no recibirá, cartas escritas desde el calor de la amistad que son la compleja e Indirecta estrategia comunicativa por la que el espectador accede, a un tiempo, a un cineasta casi desconocido y al diálogo de Marker con su trabajo y el contexto histórico-político

que lo determinó. Una inestable cámara y el sonido directo (en el que llegamos a oír la voz de Marker, siempre reacio a cualquier marca de inscripción personal en sus películas, respondiendo en ruso al saludo de su amigo en el lecho de muerte)[7] registra los reencuentros de Tarkovski y su mujer con su hijo o las últimas indicaciones del cineasta para la finalización de **Sacrificio** (*Offret*, 1985), imágenes de naturaleza poco habitual en la obra de Marker que se insertan en **Une journée Arsenevitch d'Andrei** (1999) entre otras muchas —fragmentos de películas del cineasta ruso, imágenes del rodaje del mítico último plano de su obra póstuma, referentes pictóricos…— montadas, ahora sí, según ese canon personal que André Bazin caracterizó como horizontal —o «de oído a ojo»[8]— en su relación lateral con la *voice over* siempre presente (y, a menudo, femenina, como en este caso).

Los materiales y andamiajes en la composición de **AK** son otros. Como en **Une journée Arsenevitch d'Andrei**, y a diferencia de **Le tomheau d'Alexandre**, la entrevista, en cualquiera de sus modalidades, está ausente. La estructura general se nos presenta como un diario de rodaje, en realidad del diario de dos rodajes que se superponen, el rodaje de **Ran** y el de su doble, **AK**, porque en la forma final del film los tiempos y los rastros de ambos se entrecruzan y son tan explícitas las huellas de uno y otro proceso de creación cinematográfica, cada uno en la materialidad que le es propia: la construcción ficcional, en los minuciosos, pacientes o rápidos gestos del ensayo, la preparación de la escena y la filmación, en los tiempos de espera y los entretenimientos de los extras, todo aquello que quedará borrado en la película definitiva de Kurosawa[9]; el trabajo documental, en los azares y temporalidades del rodaje y del montaje que se conservan como (auto)conscientes rastros del proceso en el producto acabado. Los rasgos autorreferenciales respecto a la filmación documental quedarán reflejados, como veremos, en diferentes secuencias del documental, en guiños más o menos explícitos que salpicarán todo el film. En relación con la autoconciencia del montaje y su capacidad de creación de

temporalidades, hay una especialmente paradigmática. En uno de los episodios de **AK**, la cámara de Marker explora los rostros y el quehacer de los miembros del equipo habitual del *sensei*, de ese «*pequeño sistema solar que gravita en torno a Kurosawa*», mientras la narración proyecta sobre ellos, y ella (Teruyo Nogami), y sobre nuestras conciencias, los ecos recordados de imágenes y sonidos de las películas anteriores; cuando se detiene en Fumio Yanoguchi, el pasado, el presente y el futuro cinematográficos se yuxtaponen en la compleja maquinaria de hacer memoria markenana:

Rodaje de **Ran**

«*Nos decimos: (…) "He aquí los oídos que han registrado la pequeña canción de* ***Dodeskaden****" —y en este preciso momento del montaje, conocemos la muerte de Yanoguchi. Pensamos en su gracia, en su gentileza, en su elegancia suprema de viejo galo flaco, y no podemos sino dedicarle estas últimas imágenes de su trabajo*»[10] (plano sostenido sobre Yanoguchi).

Esta suerte de viajes en el tiempo a través del dispositivo documental será una de las estrategias más poderosas de **AK**, como lo es de otros muchos filmes de Marker.

Antes de la primera anotación formal (30 de octubre de 1984, escena 40) de ese diario escrito en primera persona del plural[11] —rasgo que otorga una sensación de mayor «neutralidad» respecto a

otras películas suyas[12]— la narración de Marker nos ha ubicado como espectadores ante la materialidad de las imágenes, el tiempo y la memoria como instancias primeras:

Ran

«*Todas las tardes vemos la televisión* —nos dice sobre un plano distante de un televisor que reproduce retazos de imágenes—, *y la historia sin memoria que despliega se opone brutalmente a lo que fue nuestro universo cotidiano: las laderas negras del monte Fuji, los personajes de otro tiempo, y la presencia de Akira Kurosawa*».

Y tras la primera anotación, que nos sumerge de manera inmediata en la forma de trabajar con los actores y en esa historia de un padre envejecido, Hidetora, que reparte su dominio entre sus tres hijos —esa «*historia que nos recuerda a alguna cosa*», ese padre que «*es el rey Lear y no es el rey Lear. Más bien su eco, que reverbera entre los muros de esos castillos que Kurosawa ha hecho construir sobre el monte Fuji*»—, Marker nos vuelve a enfrentar de nuevo a la materialidad audiovisual, en este caso enunciando los instrumentos de trabajo de los que se valdrá, junto con las imágenes filmadas durante el rodaje: los frágiles casetes registrados por personas cercanas a Kurosawa y que nos ofrecerán extractos de conversaciones, un sonido rugoso cuya voz será prioritaria en ciertos momentos del documental, aunque siempre funcionando «lateralmente» respecto a **Ran** y su rodaje; las imágenes del propio film, **Ran**, todavía inmóviles (y quizás por ello más preciadas para Marker)[13]; y finalmente el «*pequeño imperfecto milagro del magnetoscopio con el que vemos una y otra vez las películas antiguas*».

Y tras la relación de los instrumentos, la enunciación de los principios, del desafío y las trampas a las que se enfrenta Marker en un rodaje de tal naturaleza, un rodaje sobre un rodaje, que debe dialogar con, pero no usurpar, el pensamiento visual del maestro:

«*La primera trampa de un rodaje como éste es revestir una belleza que no es nuestra, jugar con la bella imagen y el contraluz* (voz sobre un acusado contrapicado a contraluz de un guerrero). *Sin duda, algo de esa belleza prestada se traslucirá. Pero intentaremos mostrar lo que vemos como lo vemos, a nuestra altura*» (continúa el contrapicado).

El diario del (de los) rodaje(s) se ve atravesado, no siempre de forma regular o equidistante, por diez cesuras, diez intertítulos escritos en japonés, francés e inglés que refieren ciertas claves del rodaje en proceso y de la obra de Kurosawa, sin parasitar o anclar en exceso el contenido previo o posterior a la cesura, pues las referencias se adelantan y posponen, y sin pretender convertirse en decálogo erudito o enciclopédico sobre la obra del maestro.

Ran

1. *Sen*, la Batalla contra la vejez —la voz de Kurosawa confiesa la fatiga, más acusada que en anteriores rodajes—, la batalla que va ser filmada y el peculiar ejército que la prepara, en el que el trabajo colectivo no entiende de cualificaciones profesionales (el director ayuda en el maquillaje, el jefe electricista corta la hierba con el decorador y todos ayudan a esparcir el cemento que los caballos convertirán en polvo sobre la tierra del monte Fuji).

2. *Nin*, la Paciencia en los preparativos, a la espera de que la naturaleza otorgue el deseado don (el viento).
3. *Gi*, la Fidelidad de los colaboradores habituales —Inoshiro Honda y Takao Saito, los únicos que comprenden el diagrama de las tres cámaras, Asakazu Nakai en la fotografía, Takao Muraki como decorador, aquel que en **Barbarroja** (1965) llenó de verdaderos medicamentos los estancos de la farmacia, Takeharu Sano, el jefe-electricista, Fiuniaka Okada, Teruyo Nogami, Fumio Yanoguchi…— y de los jóvenes que se someten a las disciplinas de un maestro que «ignora la abstracción» y para el que la perfección técnica encierra un bonus espiritual. Y otros fíeles personajes pululan por el set, los caballos, de los que, en un nuevo juego de yuxtaposiciones temporales y cinematográficas, Marker comenta, «*aún no podemos prever el papel simbólico que tendrán en nuestra historia*», como eco de aquel «*nunca sabemos lo que filmamos*» en **Le Food de est rouge**
   l'air
   (1977)[14].
4. *Jin*, la Velocidad con la que el equipo monta y desmonta decorados en una coreografía de gestos seguros y aprendidos propia de las películas del maestro.
5. *Uma*, los Caballos, con quienes Kurosawa mantiene una íntima relación desde la infancia y cuya presencia en sus filmes nunca fue neutral.
6. *Ame*, la Lluvia, amada, o quizás odiada cuando obliga a paralizar durante dos días el rodaje.
7. *Maki-e*
   , la Técnica tradicional japonesa de aplicar oro sobre laca negra que Kurosawa ha decidido evocar en una secuencia nocturna (bajo una luna ideal de dos metros de diámetro diseñada por el *sensei*) haciendo teñir de oro un campo de hierbas silvestres. Las imágenes del documental que nos muestran a un Kurosawa reflexivo entre la maleza mientras el equipo se afana en la tarea y la preparación del rodaje serán el único rastro de una secuencia finalmente eliminada en el montaje de **Ran**, cuya belleza Marker no se atreve a robar.

8. *Hono-o*
   , el Fuego, la violencia, el horror y la crueldad humana a la que Kurosawa aprendió a mirar de frente a los 13 años y que en **Ran** se mostrarán como categoría absoluta de la naturaleza de los hombres. Imágenes de archivo de cuerpos masacrados se encadenan con los ojos vacíos de los maniquíes dispuestos para simular el horror del campo de batalla y con las perfeccionistas maniobras para reproducir la maquinaria de la muerte,
9. *Kiri*, la Niebla que por momentos vence en su batalla contra el film, niebla sobre la que Kurosawa improvisa construyendo como un escultor sobre la materia bruta, y que terminará capitulando.
10. *Ran*, el Caos, que nos conduce hacia una larga secuencia de ensayos y preparaciones de la gran batalla, el asalto al Tercer Castillo, para terminar, sobre estas mismas imágenes, con las palabras del maestro:

«*El espíritu del cine es mostrar lo que la gente quiere ver… Mostrarlo, eso es lo que olvidamos. En el teatro, antes del drama, el personaje gesticula y el telón cae… Es normal, el escenario impone ciertas restricciones. Pero la cámara puede llegar a todas partes. ¡Es todopoderosa!*».

A lo largo de este periplo por las formas de hacer de Kurosawa y su equipo, la cámara de Marker se queda atrapada, en ese estar siempre cerca de su objeto, por la materialidad de la recreación en el presente de ese mundo remoto en el que el cineasta japonés se sumerge para filmar sus relatos históricos, en la fabricación y la creación perfeccionista de objetos, personajes, paisajes y luces coloreadas capaz de los mayores efectos ilusionistas y simbólicos. La cámara documental queda seducida por el estar y el hacer de los extras con sus vestidos y armaduras, su maquillaje y los caballos en ese paisaje irreal, e incongruente por momentos. Y son algunas de estas largas secuencias cuasiobservacionales, donde la narración desaparece, las que deparan algunos de los momentos mejores del film, no sólo porque ellas reflejan la espera, el tedio, la dureza del rodaje como ninguna otra, sino porque en su exploración audiovisual Marker encuentra la mejor materia prima para sus

guiños irónicos y reflexivos. En ocasiones serán simples e inocentes incongruencias visuales que rompen cualquier ilusión de retorno al Japón del siglo XVI. En otras, las respuestas improvisadas de esos guerreros temporales a la presencia de la cámara se revelan en escenas que bien podrían haber sido actuaciones preparadas para satisfacer los más exquisitos requisitos markerianos. Como la respuesta de un samurái a la presencia de la cámara con un «*¿Estoy bien?*», o aquélla en la que un grupo de extras en torno a una hoguera con la que aplacan el frío, conscientes de la cámara inquisidora, improvisan esta conversación:

—¡Eh, que es un primer plano!
—Es verdad. No mires a la cámara (todos rehúyen la mirada al objetivo).
—En «esta» película, al menos, se nos verá.
—¿Sabrán mi nombre?
—Pondremos un subtítulo (entre risas).

Un momento que Marker aprovecha para congelar la imagen e inscribir sobre ella una leyenda en japonés sin traducción[15]. Podemos imaginar ante este encuentro azaroso y feliz la leve sonrisa en el rostro de quien escribiera en la narración de **Sans soleil**, sobre un bello rostro caboverdiano que dirige su infinita mirada al objetivo:

«*¿Se ha inventado algo más estúpido que decir a la gente, como se enseña en las escuelas de cine, que no miren a la cámara?*» (cierra sobre imagen congelada).

Rodaje de **Ran**

La cámara más observacional de Marker nos permite mirar, y escuchar, furtivamente a Akira Kurosawa a una respetuosa distancia que contrasta con los planos más entrometidos que se permite con algunos extras y actores, observar sus gestos y cambios de humor, en unas imágenes, silencios y palabras que se enfrentan a las intraducibilidades de diferente naturaleza: a la inconmensurabilidad entre las lenguas y a la distancia insalvable entre la imagen y la palabra puesta siempre a prueba en todos sus ensayos cinematográficos. Una última descripción de una secuencia del film nos permite una nueva aproximación a estas encrucijadas a través de una estrategia algo diferente al montaje lateral más paradigmático. En una de las primeras escenas del film que nos acerca al trabajo con los actores, Marker nos narra, con inflexiones verbales que nos recuerdan a la *Nouvelle Roman*:

«*Durante el ensayo siguiente, Nakadai* (Tatsuya Nakadai en el papel de Hidetora) *se equivocará dos veces en su texto, pronunciando en lugar de un giro poético arcaico el término del japonés moderno, que le surge de manera instintiva, Kurosawa le reprenderá cada vez con una gran cortesía, y nosotros, ante la intraducibilidad, nos conformaremos con un subtítulo indicativo*».

Los tiempos y la materia del cine adoptan así en **AK** formas múltiples de mostrarse y enunciarse a través de la inteligencia, la materia base de todo film para Marker. Con ella nos muestra su capacidad de decir en el presente, el pasado y el futuro, la inconmensurabilidad de la imagen y la palabra, y también el respeto por el maestro Kurosawa, sin homenajes ni hagiografías. Porque, conforme a los principios, el documental **AK** no osará robar una belleza o una historia ajena; tampoco contaminar la mirada del espectador, que llegará a **Ran** quizás algo más sabio o reflexivo, pero libre para quedar transportado a una historia que tal vez nos recuerde a otra.

Ran

La más bella

Carlos Losilla

Noël Burch, en un prestigioso libro sobre el cine japonés titulado *To the Distant Observer*, analiza una escena de esta película para llegar a la conclusión de que el estilo de Kurosawa es diametralmente opuesto al de Ozu. La excusa son los famosos *pillow-shots*. En determinado momento de **La más bella** (1944), la protagonista, Watanabe, que trabaja en una fábrica de instrumentos ópticos para armas durante la Segunda Guerra Mundial, se queda una noche en vela para comprobar unas lentes. Kurosawa empieza

la escena con varios planos que se van acercando progresivamente a ella, que permanece sentada primero al fondo, luego cada vez más cerca de la cámara. La última imagen de ese proceso es un plano de Watanabe, de perfil. Entonces se produce algo así como el breve vislumbre de un sueño: un avión en el punto de mira de la lente de un objetivo. En efecto, sigue a éste otro plano del perfil de Watanabe, a punto de dormirse. Kurosawa vuelve a filmarla desde la distancia más alejada, como al principio de la escena, mientras se levanta. A ello siguen cuatro planos de espacios vacíos correspondientes al laller y a la fábrica. Nuevo plano desde lejos, con Watanabe al fondo. Plano próximo de la muchacha, que reza, de nuevo de perfil. Plano frontal del rostro de Watanabe, que sigue rezando. Plano del microscopio. Plano de un altar. Plano de dos chicas, compañeras de Watanabe, de espaldas, rezando por ella. Plano de varias chicas rezando, más alejado. Plano de más chicas rezando, aún más alejado. Plano de un amplio grupo de chicas que rezan, todavía más alejado. Plano general de muchas chicas que rezan. Primer plano de perfil de Watanabe, primero con los ojos cerrados, luego de vuelta al trabajo. Nuevo plano en la distancia, con Watanabe al fondo.

Esta es mi descripción de la escena según la copia que se proyectó en el ciclo dedicado a Kurosawa, hace unos años, por algunas filmotecas españolas. Sin duda, Burch escribía de memoria, por lo que su enumeración de planos resulta incompleta. Por ejemplo, de la serie dedicada a las compañeras que rezan, sólo menciona el primero de los planos que la componen. Y se olvida de la compleja progresión de escalas realizada a partir de la figura de Watanabe. Si se deja aparte la comparación con Ozu, queda su conclusión: lo que le interesa a Kurosawa es el suspense, de modo que incluso los planos vacíos, en absoluto *pillow-shots*, están dedicados a demorar la acción para subrayar el clímax, la clausura de la escena: Watanabe lo ha conseguido. Si se añaden los planos que Burch pasa por alto, ese momento, sin embargo, se convierte en otra cosa: no tanto un ejercicio de suspense como una serie de variaciones musicales sobre el papel del tiempo en el cine, sobre el montaje y sus infinitas posibilidades. Para Kurosawa, la reacción del espectador no tiene ninguna importancia, nada cambiará por mucho que varíen las informaciones de que disponga. Al contrario, lo

obliga a permanecer en el exterior de la acción, acercándolo y alejándolo a voluntad. Le interesa únicamente la relación del actor con el espacio y, por lo tanto, su inserción en un tiempo cinematográfico que puede resultarle incluso hostil. El tiempo pasa y deja sus huellas, de modo que la única experiencia posible es envejecer.

Hay otra escena parecida, Watanabe sospecha que una de las chicas oculta que sufre accesos de fiebre para que no la obliguen a abandonar el trabajo. El fragmento empieza cuando Watanabe entra en la sala y coge un librito en el que constan los horarios de trenes de la zona, pues pretende visitar a su padre enfermo. Entonces aparece la muchacha y discuten sobre el asunto de la fiebre. Hay un plano de la chica de espaldas, inmóvil. Luego, varios planos de Watanabe, en distintas posturas, mientras la otra se toma la temperatura. De nuevo la chica de espaldas, como una estatua. Un *travelling* hacia atrás encuadra a Watanabe en el plano. Y finalmente cinco planos más que recogen a la pareja más cerca o más lejos, sin variar el eje, como sucedía también en la escena anterior. Al término de la conversación, Watanabe deja el horario en su sitio, sin haberlo consultado, en un plano idéntico al que abría la serie. Otra vez la simetría encierra una dilatación temporal que, más que en el suspense, se centra en la lucha de los personajes contra un tiempo que los acosa. Igualmente, en el fragmento previo a la búsqueda de la lente por parte de Watanabe, el tiempo aparece troceado de tal forma que el espectador debe emprender una verdadera reconstrucción de su secuencia lógica. Dos de las muchachas discuten, y otra corre en busca de Watanabe, que está trabajando con las lentes en el taller. Sin embargo, no sabemos qué ha ocurrido hasta que se produce un nuevo acontecimiento: el regreso de la encargada de los dormitorios, que vuelve de un viaje emprendido para acompañar de vuelta a la fábrica a otra trabajadora que había caído enferma, ahora ya recuperada. La mujer se sorprende del ambiente de tristeza en que están sumidas las muchachas y pregunta qué está pasando. Mientras una de ellas le explica que Watanabe perdió una lente por ocuparse de la riña, vemos en pequeños *flahshbacks*, de un solo plano de duración, su sorpresa cuando la chica va en su busca, su precipitación al abandonar el puesto de trabajo, el olvido de la lente al lado del

microscopio… Primero: la riña. Segundo: el regreso de la encargada. Tercero: las consecuencias de la riña. La alteración temporal juega con las expectativas del espectador, pero, sobre todo, presenta los acontecimientos simultáneamente, como si el tiempo pasara en sentido horizontal y todo transcurriera a la vez. De hecho, lo más trascendental de esta película de propaganda ocurre en *off*, al mismo tiempo que la acción del relato: mientras las chicas trabajan en la fábrica, los soldados luchan y mueren en el frente.

Acostumbrado a las películas sobre la Segunda Guerra Mundial producidas en Hollywood, el espectador occidental puede sentirse incómodo ante la historia que cuenta **La más bella**. ¿Cómo aceptar una trama en la que se glorifica el esfuerzo de las mujeres japonesas en su contribución a la economía de güerra? Es decir, ¿de qué manera instalarse en una narración que ensalza el apoyo de la población civil a un régimen fascista, responsable de millones de muertes? Pero entonces, ¿sería un valor añadido para la película pensar en Hiroshima y Nagasaki, en la barbarie del otro lado? Hay que aceptar que **La más bella** es una película fascista, igual que se acepta que **Objetivo: Birmania** (*Objetive, Burma*; Raoul Walsh,

1945) es una película racista y, aun así, o precisamente por ello, entre otras cosas, una obra maestra. La cuestión no es ésa. La cuestión es cómo interpretar ese fascismo, cómo analizar su productividad aun en un marco ajeno a él. El cine posterior de Kurosawa, humanista y liberal, según los tópicos, arrastra no obstante un plus de crueldad, como seguramente hubiera dicho André Bazin, basado en una estética de la rabia y del dolor, de la autopunición y el sufrimiento. Digamos que una cierta herencia del fascismo se cuela por sus grietas dando lugar a figuras retóricas cercanas a la imaginería del valor y la voluntad, en la que no caben los débiles de espíritu. De **Los siete samuráis** (1954) a **El idiota** (1951), las películas de Kurosawa presentan personajes fuertes, opuestos al resto del cuerpo social por la fe inquebrantable que tienen en sí mismos, independientemente de la opinión de la mayoría. O por su confianza en la posibilidad de que su propio sufrimiento, o su propia bondad, sean más importantes que cualquier otra cosa. De allí surge su culto a la figura del líder, por atípico que sea, cuyo responso fúnebre es **Madadayo** (1993). O a los solitarios, como el protagonista de **Dersu Uzala** (1975). En **La más bella**, el líder es una mujer, algo bastante insólito en la filmografía de Kurosawa, y su perseverancia es tan insistente que está a punto de conseguir la meta final de cualquier fascismo: la abolición del tiempo en favor de la perfecta sincronía de la masa, que a su vez conduce a la inmortalidad espiritual.

Sin embargo, todo totalitarismo tiene sus fisuras, y también la gramática clásica ideal del cine. Un fascismo en quiebra representa un deseo de democracia, de la misma manera que un sistema expresivo agredido en su más íntima esencia representa una cierta ansia de modernidad. El fanatismo suicida de los kamikazes se convierte en una especie de santidad laica, sacrificada y masoquista, cuando llega la paz. Y las rupturas sintácticas, cuando se estabiliza el idioma, se suavizan y entran en un periodo de equilibrio en el que son asimiladas por el conjunto del sistema. Por eso **La más bella** parece una película más atrevida, estilísticamente hablando, que los trabajos más famosos de Kurosawa, lo cual lleva a muchos a situarla en la etapa menos occidentalizada de su filmografía. Salvando las distancias, el estilo maduro de Kurosawa posee el mismo grado de «transparencia» que el de los directores

hollywoodienses de la segunda generación. Pero **La más bella** es más drástica: esa sustitución del *travelling* por los planos sincopados, o cualquiera de los procedimientos comentados, llevan a su extremo la negación de la «sutura» propia del clasicismo de la que hablaba Jean-Pierre Oudart. En lugar del mecanismo plano-contraplano, se suceden los cambios de escala. Y la circulación de la mirada del espectador por un espacio cerrado y seguro se ve obstaculizada por la brusca variabilidad del encuadre. El tiempo no desaparece, sino que se transforma en otra cosa, más flexible y etérea. En las películas de la etapa siguiente, Kurosawa integrará esas rupturas en una tonalidad más fluida.

Pero hay otros intentos de detener el tiempo en la película: los planos estáticos, o que filman objetos inmóviles, casi naturalezas muertas. Las chicas que trabajan en la fábrica rezan de continuo ante las fotos de sus padres o familiares, siempre acompañadas de inscripciones y leyendas. Una de ellas guarda celosamente la espada de samurái y la camisa de su marido, dispuestas en una silla como un objeto de culto. La flauta de una de las chicas enfermas también es aislada en un plano, sin presencia humana alguna. Y la carta que

le escribe el padre de Watanabe aparece en la pantalla como una sucesión de caracteres, leídos de izquierda a derecha, por la voz *over* del autor de la epístola. Son planos fantasmagóricos, que rompen el flujo de la narración y se presentan al espectador como espectros de un mundo exterior que nunca toma cuerpo en la película. Representantes de la ausencia, uno de los motivos centrales del relato, interrumpen la continuidad temporal y de nuevo la amplían, confirmando su carácter ondulante. Sin embargo, el paso del tiempo, su carácter ineludible, se impone por otros medios, hace ostensible la presencia de la vida incluso allí donde sólo se rinde culto al sufrimiento y a la muerte. La enfermedad es una verdadera obsesión para las protagonistas. Una de ellas cae y se rompe una pierna, para aparecer luego con muletas y con el pie vendado. Otra, como decíamos, sufre de frecuentes fiebres. Otra es enviada a casa de sus padres para que descanse una temporada. Si el estatismo de las cosas, y de algunas personas filmadas como estatuas, pretende detener el tiempo, las heridas abiertas, como las «suturas» descosidas del estilo, dejan escapar a borbotones el fluido vital de la existencia, Kurosawa parece preludiar con esta película el que será uno de sus temas recurrentes, la lucha contra el dolor que provoca a su vez un gran dolor en sí misma: **Duelo silencioso** (1949), **Barbarroja** (1965), **Vivir** (1952)… Pero **La más bella** ocupa un lugar único en su larga carrera. En el último plano de la película, Watanabe intenta seguir mirando por el microscopio mientras las lágrimas que derrama por la muerte de su padre le impiden cualquier tipo de visión. Fundido en negro. Fin. Como al espectador, a ella tampoco le está permitido contemplar íntegramente la continuidad del espacio, del tiempo, de todas las cosas. En lo que a mí respecta, éste es uno de los planos de la obra de Kurosawa que me provoca más emoción.

Los hombres que caminan sobre la cola del tigre

Antonio Santamarina

Después de rodar **La nueva leyenda del gran judo** (1945), Kurosawa tenía previsto llevar a la pantalla una película de época (*jidai-geki*) titulada «Dok koi kono yari», para la cual había escrito ya el guión definitivo de la misma, dentro del cual ocupaba un lugar destacado, en el cierre del relato, la recreación de la batalla de Okehazama, acaecida en 1560. Sin embargo, la ausencia de caballos útiles, que no fueran simples animales de carga, para el rodaje de esta escena crucial le obligaría a cancelar el proyecto, decidiendo entonces llevar a la pantalla *Kanjincho*, una obra de teatro *kabuki* basada, a su vez, en *Ataka*, una pieza de teatro *Nô*.

Todo este proceso creativo transcurre, a tenor de las fechas de rodaje del film, en una coyuntura histórica muy difícil para el Japón, ya que, como el propio cineasta relata en su *Autobiografía*[1], en esos momentos la derrota militar del país era ya más que una evidencia dolorosa para sus habitantes, y sus efectos comenzaban a dejarse sentir en todas las esferas de la vida civil y militar.

Sumergido en ese clima de pesimismo y desesperanza, que teñía de negros nubarrones el futuro de Japón, Kurosawa vuelve la vista atrás para adaptar una conocida leyenda medieval, ambientada en el siglo XII, que narra la huida del señor feudal Yoshitsune a través de las montañas, acompañado por seis de sus vasallos, disfrazados todos ellos de sacerdotes, mientras el general Yoritama, hermano del primero, trata de capturarlos. Una historia que Kurosawa decide, probablemente, llevar a la pantalla en plena crisis económica, social y política del país porque, tal y como estaba a punto de sucederle a la nación nipona, se trata de un relato que habla de unos individuos derrotados que deben aprender a convivir con el fracaso, y a trabajar juntos olvidando las diferencias de clase que los separan, si quieren seguir con vida.

De manera, pues, más o menos intencionada, **Los hombres que caminan sobre la cola del tigre** (1945) («sobre la cuerda floja», podríamos decir en castellano) se sitúa, al menos de forma metafórica, en el momento posterior a la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, que, tal vez menos por azar que por lúcido presentimiento, tendría lugar precisamente durante el rodaje de la película.

En la andadura heroica de estos siete hombres —posibles antecedentes de los protagonistas de **Los siete samuráis** (1954), aunque con unas características personales muy distintas entre éstos y aquéllos— el cineasta introduce la presencia de un octavo personaje, el del porteador (interpretado por Kenichi Enomoto), que no figura en el texto original y que cumple una función dramática (como soporte de la comicidad, a la manera de los criados de las comedias españolas del Siglo de Oro) y simbólica, como representante del pueblo llano. Un papel similar al que cumplirán más tarde, en la obra de Kurosawa, el leñador (Takashi Shimura) de **Rashomon** (1950), Kikuchiyo (Toshiro Mifune) en **Los siete samuráis** o los dos campesinos (Minoro Chiaki y Kamatari Fujiwara) de **La fortaleza escondida** (1958), por no hacer demasiado extensa la enumeración.

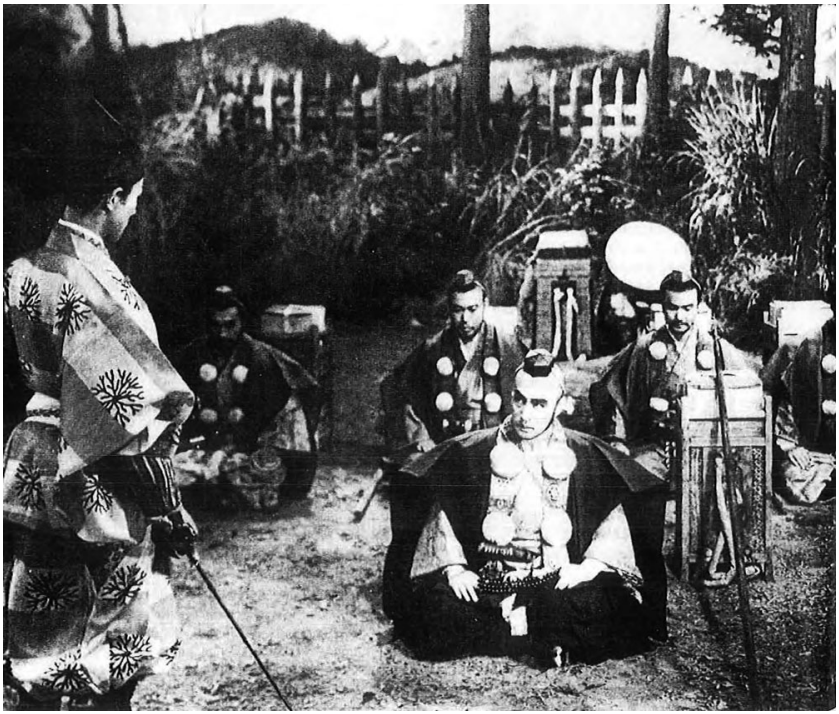
Un *travelling* lateral, que muestra el perfil de un bosque (construido en un decorado), seguido de una serie de planos encadenados que ofrecen la perspectiva contrapicada de unos árboles de gran altura (filmados en escenarios naturales) delimitarán las dos líneas generales por las que va a discurrir el film (la horizontalidad del movimiento de los siete fugitivos frente a la verticalidad de las barreras que representan las distinciones de clase o los puestos fronterizos) a la vez que señala el enfrentamiento de los dos ejes temáticos del film: lo social (el bosque) y lo individual (los árboles). De paso, esta obertura presenta, tal vez de forma casual, los dos únicos escenarios por donde transcurrirá el argumento: los paisajes naturales durante la marcha de los hombres por el bosque y los decorados en estudio durante los descansos o en la parada obligatoria en el puesto fronterizo.

Estructurada en tres partes con una duración muy parecida entre ellas (con todo, el metraje de la película no llega siquiera a los sesenta minutos), la trama sigue el conocido esquema de

planteamiento, nudo y desenlace para mostrar uno de los episodios de la huida de los protagonistas de la historia, y la enseñanza moral y vital que parece desprenderse del suceso.

De acuerdo con este planteamiento argumental, la película describe un trayecto que camina desde la tristeza de la derrota (subrayada por dos suaves panorámicas que muestran, en el primer descanso durante la huida, la pesadumbre que embarga a los fugitivos, cerrada con una panorámica en sentido contrario cuando el grupo estalla, por fin, en carcajadas) a la alegría final y a la celebración de un éxito que, sin embargo, sólo parece suponer la superación de un peldaño de una larga escalera de dificultades, donde nada ni nadie garantiza que el siguiente escalón no se convierta ya en un obstáculo infranqueable.

Con la introducción del personaje del porteador la narración se aleja del tono grave del texto original —aunque la película respete, según el cineasta, el esquema general de la obra e, incluso, las prescripciones del teatro *kabuki*, de ahí que en el film no aparezca ninguna mujer— para adoptar un tono más cómico (sobre todo en su primera parte), apoyado por el histrionismo de Kenichi Enomoto, el actor que da vida al personaje y un cómico (tipo Totó) con un prestigio notable en Japón por esas fechas. Pero a pesar de esa fama, su histrionismo interpretativo es, probablemente, el aspecto de la película que ha envejecido peor y que lastra, incluso, el posible discurso de fondo de ésta, ya que su caricatura como personaje afecta a su simbolización como representante del pueblo normal y corriente.



De este modo, si en la primera parte de la narración el porteador se convierte, pese a su estulticia y cobardía, en el salvador de los siete fugitivos, pues les proporciona la información que les permitirá urdir su estrategia futura, este comportamiento no adquiere ninguna significación especial dentro de la trama, ni el personaje sufre tampoco ninguna evolución durante su transcurso, disolviéndose dramáticamente su presencia en la serie de muecas y gestos que culminan con su grotesco baile final. A la vista de estos datos, habría que concluir, pues, que dentro del entramado temático de la película, y de su sistema significativo, el pueblo llano parece permanecer al margen de las cuitas de los señores feudales y de sus guerreros, feliz en su ignorancia y contemplado por Kurosawa desde un cierto aristocraticismo de clase, muy presente todavía durante esta primera parte de su filmografía, que concluye prácticamente con esta película.

Encerrado en una especie de paréntesis entre la huida de los fugitivos a través del bosque (primera parte) y la celebración final del éxito por parte de éstos (tercera parte), el núcleo fundamental

del film se desarrolla en el puesto fronterizo donde las tropas de Yoritama intentan descubrir la verdadera identidad de los sacerdotes disfrazados. Es ahí donde la apuesta por la solución no violenta de Benkei (Denjiro Okochi), el líder del grupo, y por evitar el combate con sus enemigos por todos los medios permitirá mantener vivos a los miembros del grupo y facilitará su huida.

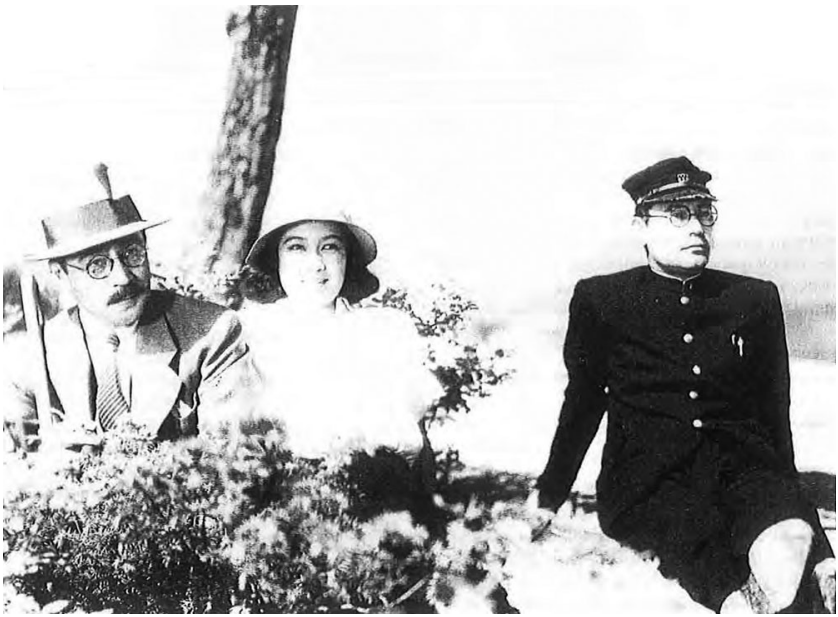
La estrategia pacifista y la sagacidad de Benkei (capaz de golpear a su amo, y de vulnerar gravemente las infranqueables barreras medievales entre señor y vasallo, para engañar a sus enemigos) se convertirán, pues, en los valores realmente ensalzados por el film, pese al revestimiento cómico con el que se envuelve la narración como instrumento, probable, para lograr una mayor difusión del mensaje contenida en el mismo. Un mensaje con el que Kurosawa intentaba, tal vez, ofrecer la primera lección de futuro a sus compatriotas, mostrándoles el camino que deberían seguir para sobrevivir como pueblo tras el horizonte próximo de la derrota.

Una solución que deja todavía fuera de sus límites al pueblo llano (su presencia no será significativa en la obra del cineasta hasta su etapa de posguerra), que centra su atención primordial en las clases dominantes (ni siquiera el film aclara si el engaño de Benkei es tal o tan sólo una especie de autoengaño por parte del jefe del puesto fronterizo para evitar mayores derramamientos de sangre), pero que, sobre todo, apuesta por la combinación de lo individual y lo colectivo, eliminando viejas barreras de casta que tanto dolor y sacrificio llevaban causando a Japón desde hacía varios siglos.

Y para impartir esta lección imperecedera Kurosawa intenta dirigirse al público más amplio, de ahí que elija como sustrato argumental de la película una conocida leyenda medieval, introduzca en la trama el personaje del porteador interpretado por el popular Enomoto, coloree cómicamente numerosos pasajes del relato, convierta a las canciones en comentadoras de la acción y emplee una planificación deliberadamente teatral en algunas escenas, filmadas en dilatados planos largos que parecen dirigidos a la memoria visual de los espectadores.

Fuera como fuese, el mensaje no obtuvo ningún destinatario inmediato, ya que la exhibición de la película fue prohibida por el cuartel general del ejército de Estados Unidos y no sería estrenada hasta tres años después de su realización, cuando la obra de

Kurosawa caminaba ya por unos derroteros muy distintos y el país, con la lección aprendida o sin ella, había comenzado a transitar por una senda tachonada de barras y estrellas y, sobre todo, de unos nuevos valores democráticos donde la representación del pueblo —y los valores individuales y no sólo de casta o de grupo— empezaban a adquirir un sentido distinto.



No añoro mi juventud

Carlos Losilla

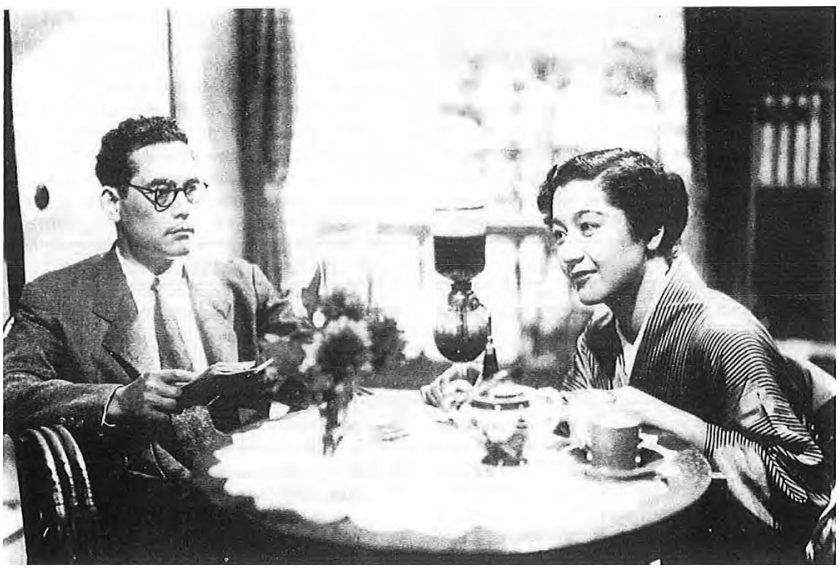
Francis Ford Coppola y George Lucas, productores ejecutivos de la versión internacional de **Kagemusha, la sombra del guerrero** (1980), no han ocultado nunca su fascinación por el cine de Kurosawa. De hecho, la percepción de la filmografía de este último por parte de las últimas generaciones de cinéfilos tiene mucho que ver con ello. Para los cineastas norteamericanos, Kurosawa es el maestro del cine de samuráis, el grandilocuente adaptador de Shakespeare, el creador de formas desmesuradas y operísticas. Muchos de los elementos presentes en la serie de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1977) parten directamente de su universo personal: los combates a espada, la lucha entre el bien y el mal, el culto a la disciplina y la autoexigencia… Y películas como

Drácula de Bram Stoker (*Bram Dracula*
Stoker's
; Francis Ford Coppola, 1992) deben mucho a su universo pictórico y cromático. Martin Scorsese no dudó en incorporar a van Gogh en uno de los episodios de **Sueños de Akira Kurosawa** (1990). Incluso Richard Gere colaboró con el maestro en **Rapsodia en agosto** (1991). Como ocurre con Mizoguchi y Ozu, Naruse y hasta Nagisa Oshima, la mayor parte de los espectadores occidentales se lian formado una imagen de Kurosawa que corresponde sólo a una parte de la vasta herencia que nos ha dejado.

No añoro mi juventud (1946) es la historia de una mujer, Yukie, que pasa de los agitados sueños de juventud a la decepción de la madurez, para llegar finalmente a la aceptación de sí misma. El protagonismo femenino es bastante infrecuente en la obra de Kurosawa, pero no lo es tanto el contexto en el que se mueve esta película: por un lado, la historia del Japón desde la invasión de Manchuria hasta la derrota bélica en la Segunda Guerra Mundial; por otro, los apuntes políticos que proporciona, desde la reflexión sobre la posibilidad de la libertad en una nación devastada por el fascismo hasta la deriva del comunismo en medio de ese entorno caótico. De todos modos, **No añoro mi juventud** no es una película «típica» del Kurosawa conocido por la mayoría. De la misma manera que durante la guerra filmó productos propagandísticos, ahora, una vez finalizada la contienda, recurre a su acervo izquierdista y expresa su confianza en el futuro. ¿Oportunismo? Quizá sí, pero igual que puede utilizarse esa palabra respecto al Rossellini de **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*, 1945) en relación con el de **La nave bianca** (1941) o **Un pilota ritorna** (1942). De hecho, **No añoro mi juventud** podría considerarse la **Roma, ciudad abierta** del cine japonés. En ella, campesinos e intelectuales, comunistas y liberales, unen sus fuerzas para construir el nuevo Japón, algo parecido a lo que ocurre en la película de Rossellini con la Iglesia, la Resistencia y la población civil. Y, curiosamente, la famosa escena de la muerte de Anna Magnani, en pos de una camioneta que nunca alcanzará, tiene aquí su adecuada réplica cuando Yukie, al final, se une a sus compañeras campesinas encaramándose a uno de esos vehículos en marcha.

Pero Yukie también sabe tocar el piano, y la primera pieza que

interpreta para la audiencia es un fragmento de los *Cuadros de una exposición*, de Mussorgski, Son bien conocidas de todos las fluidas relaciones que Kurosawa mantuvo con la cultura rusa, sobre todo con su literatura, y principalmente con Dostoievski. Sin embargo, **No añoro mi juventud** es algo así como *Guerra y paz*, de Tolstoi, aplicada a la historia japonesa. Yukie es una especie de Natasha Rostov nipona cuyas ingenuas ilusiones se ven superadas poco a poco por la realidad. Al principio la vemos en una bucólica excursión campestre, acompañada de sus dos pretendientes, Itukawa y Noge. Pero estamos en el inicio del fascismo, de modo que las autoridades expulsan a su padre, profesor universitario de talante liberal, de su empleo en la universidad. Yukie, en realidad, quiere a Noge, un intelectual comprometido. Pero cuando consigue su amor la policía política los detiene, coincidiendo con el ataque a Pearl Harbour, y él muere en la cárcel, en extrañas circunstancias. Yukie, entonces, se instala en casa de los padres de Noge, en el campo, y allí empieza una nueva vida de «*sacrificio y responsabilidad*», en palabras de su padre. O «*una vida sin quejas*», como le había dicho su amado con talante inequívocamente tolstoiano.



No obstante, ésta es una película de Kurosawa, y el espiritualismo del escritor ruso cede terreno ante la condición

extremadamente física de las imágenes. Hacia el final, extenuada tras haber plantado todo un campo de arroz con la madre de Noge, la pobre Yukie se refresca sus maltratadas manos en las aguas del río, una imagen que se complementa con un pequeño *flashback* que muestra esas mismas manos al piano. La secuencia de la plantación, prácticamente muda, es un prodigio de composición y montaje, pero sobre todo de sensaciones —el dolor corporal, la indiferencia de la naturaleza, los cielos sombríos, las figuras recortadas sobre fondos en tinieblas, la piel mojada por la lluvia—, hasta el punto de que ha sido comparada con el cine de Flaherty y Pudovkin. No creo que se trate de eso. Para Kurosawa, el cuerpo no sólo está en constante conflicto con el entorno, sino que parece buscar, desear el dolor. Al final de su aventura rural, el cuerpo de Yukie resulta irreconocible: la encantadora muchacha que amó a Noge se ha convertido en una campesina apergaminada y ojerosa, el sacrificio y la responsabilidad sin quejas la han transformado en carne doliente, una evolución que la delicadeza de la actriz Setsuko Hara, habitual de Ozu, expresa con admirable economía de medios.

No añoro mi juventud se sitúa, en el fondo, cronológicamente cerca de algunas películas de Kurosawa mucho más familiares para el espectador occidental, como **El ángel borracho** (1948) o **Duelo silencioso** (1949). Pero ciertos rasgos de estilo tienen más que ver con la excelente **La más bella** (1944) que con estos trabajos posteriores. Se trata de una saga histórica y sentimental que se extiende diez años en el tiempo y que, por lo tanto, posee matices novelescos, dotados de un intenso sentido de la narración. A Kurosawa, sin embargo, parece interesarle más la mezcla, la yuxtaposición, la acumulación, y por eso, ante esta estandarización estilística que más tarde matizaría y perfeccionaría hasta llegar a **Rashomon** (1950),

opone alguna que otra quiebra destinada a provocar en el espectador un cierto distanciamiento frente a aquello que se le está contando. Como en **La más bella**, hay falsos remedos de *pillow-*

shots, sin intención narrativa alguna, pero también sin una función sintáctica definida: simplemente están ahí para enfrentar la condición inanimada del profílmico al rellenado constante que crea la propia narración. Cuando Yukie y Noge deciden formar una pareja, Kurosawa intercala varios planos de jarrones con flores que se reparten por distintas partes de la casa como cuadros de una exposición. Y cuando la muchacha llega a la casa de los padres de él, tras su muerte, esa serie de imágenes inmóviles encuentra su correspondencia en otros planos fijos que son otras tantas instantáneas de la desolación: los carteles injuriosos escritos por los vecinos, unos cuantos papeles arrugados que el viento lleva de un lado a otro, paredes desconchadas, telarañas e incluso dos planos de un pájaro disecado cuyos ojos sin vida riman con la mirada ausente del padre, sentado junto al fuego. Cuando Yukie, exhausta, se desploma en las escaleras de la comisaría, Kurosawa inserta tres brevísimos planos sincopados de los escalones a medida que cae, convirtiendo así la visión subjetiva en una recreación cubista del accidente.

Pero hay más. En **La más bella**, durante la escena en que Watanabe toma la temperatura a una de sus muchachas, la espera se resuelve mediante varios planos medios de su figura en distintas posiciones, a través de cortes que dejan en *off* la transición de una postura a otra. En **No añoro mi juventud**, cuando detienen a la pareja, un plano fijo muestra a Yukie de espaldas, y los dos siguientes la filman de frente y de perfil, pero con un cartel de identificación en el pecho: el salto espacial y temporal, de la casa a la comisaría, es también un cambio de estatus y un cambio físico, del cuerpo libre al cuerpo derrotado. Otra estación de esa caída en el abismo: Yukie está en la cárcel, sentada tras los barrotes, y un vigilante pasea, con sus pies vistos en *travelling*, arriba y abajo, arriba y abajo, de modo que cuando vuelve a la altura de Yukie ya ha caído la noche, todo ello con el péndulo de un reloj en sobreimpresión. Esa estilización, esa utilización de los objetos y las figuras para obstaculizar la visión, o para hacerla más compleja, otorgan espesor al relato y proponen un nuevo modelo de cine que Kurosawa no continuó: una mezcla de fluencia lírica y distancia deconstructiva que seguramente hubiera hecho muy distintas muchas de las películas posteriores de su autor. ¿Será el Kurosawa

posterior a **Rashomon** una mera invención de la cinefilia occidental?

Un domingo maravilloso

Antonio Santamarina

Tras la incursión en el pasado militarista de Japón que anuda el hilo narrativo de su anterior película, **No añoro mi juventud** (1946), Kurosawa vuelve la mirada hacia el presente de la sociedad japonesa de posguerra para, prolongando el discurso final de aquel film, continuar observando la realidad del país, todavía sumido en la zozobra de la derrota y en la tragedia de las bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki, a través de la evolución de una pareja de novios —Yuzo (Isao Numazaki) y Masako (Chieko Nakakita)— durante la tarde de un domingo cualquiera en Tokio.

El proyecto de rodaje de la película surge, no obstante, en un

momento especialmente crítico para la Toho (la productora en la que Kurosawa había desarrollado toda su carrera hasta entonces), ya que un grupo de diez actores, acompañados de otra serie de profesionales, acababan de escindirse de aquella para fundar la Sintoho y la guerra comercial entre ambos estudios se encontraba en uno de sus momentos más agrios. Para contrarrestar, precisamente, el atractivo popular ejercido por el *star-system* de la nueva productora, los directores que habían permanecido fieles a la casa madre (Teinosuke Kinugasa, Mikio Naruse, Kajiro Yamamoto, Heinosuke Gosho, Satsuo Yamamoto o Shiro Toyoda, entre otros) se imponen un exigente plan de trabajo, que, en el caso de Kurosawa, se traduce en la escritura simultánea de tres guiones: el de **Giurei no hate** (la película con la que debía debutar en la dirección Senkichi Taniguchi), el del episodio que él mismo iba a rodar en un film colectivo junto a Kinugasa, Naruse, Kajiro Yamamoto y Toyoda, y el de **Un domingo maravilloso** (1947)[1].

En medio de este clima de trabajo febril, de enfrentamiento fratricida y de ausencia de rostros conocidos para protagonizar su nueva película, Kurosawa escribe con Keinosuke Uekusa —un novelista y amigo de la infancia, con quien colaboraría después en **El ángel borracho** (1948) antes de que se rompiera definitivamente la relación profesional entre ambose— guión de **Un domingo maravilloso**, una nueva incursión del cineasta, durante estos años de emergencia centrados en la reconstrucción del país, en el género del *gendai-geki*, es decir, en las películas sobre temas contemporáneos.

Según el propio Kurosawa, la idea original para la escritura del guión surgió del recuerdo de una antigua película de Griffith, en la que, tras finalizar la Primera Guerra Mundial, «*una joven pareja cultiva patatas en un campo devastado. Cuando, por fin, las patatas logran germinar, alguien las roba… Pero, a pesar de todo, los dos jóvenes vuelven a depositar sus esperanzas en el año próximo*»[2]. Y éste es precisamente el tono animoso y optimista que preside las imágenes de **Un domingo maravilloso**, un film donde las adversidades sufridas por Yuzo y Masako a lo largo de toda la primera parte de la narración se resuelven en el clima de esperanza que envuelve el último tramo de la misma y que dejan abierta una delgada puerta para confiar en el futuro de la pareja y, acaso por

extensión, del nuevo Japón democrático.

Película de estructura circular, que se desarrolla a lo largo de un domingo, entre la llegada en tren de Masako a la cita con su novio y la despedida final de ambos, el film describe, en un itinerario cada vez más desolado, las dificultades de vida de una pareja japonesa cualquiera, sin posibilidades de obtener una vivienda digna, de divertirse, de conseguir entradas para un concierto o de alquilar una habitación sin goteras. Dentro de ese camino hacia ninguna parte por el que deambulan Yuzo y Masako, el egoísmo, la ingratitud, la insolidaridad y la violencia parecen ser los nuevos valores en los que se asienta la sociedad japonesa, instalada de improviso en la modernidad capitalista, pero sin haber solucionado los problemas de adaptación a la misma, como revela paradigmáticamente el episodio en el que Yuzo no consigue pasar más allá de las cocinas de un *cabaret*.

Sin embargo, conforme es habitual en la filmografía del cineasta, su pesimismo endémico acerca del progreso de la sociedad se conjuga con una visión más optimista acerca de la capacidad del individuo para sobreponerse a estas circunstancias, y para encontrar o bien un camino de salvación o bien un método para seguir viviendo sin renunciar a los propios principios, ideales y creencias, dos vías de redención seguidas por Kanji Watanabe, el inolvidable protagonista de **Vivir** (1952), y por Kanbei, interpretado por el mismo actor, en **Los siete samuráis** (1954).

De acuerdo con esta visión contrapuesta de la existencia que caracteriza el universo creativo de Kurosawa, éste estructura la película en dos partes casi simétricas en cuanto a su duración, y sitúa como protagonistas de la misma a dos personajes caracterizados tanto visual como psicológicamente de manera antitética: Yuzo (melancólico, atribulado y vestido de negro) y Masako (optimista, emprendedora e identificada con el color blanco de su gabardina).

Dos personajes que podría decirse, de alguna forma, que comportan una cierta significación simbólica como expresión de la lucha entre el viejo y el nuevo Japón, como expresión también de las dudas que, según Stephen Prince[3], albergaba Kurosawa acerca de si el país conseguiría modernizarse sin por ello dejar de ser él mismo, sin renunciar a su esencia.

En la primera parte del film, la cámara (girando siempre alrededor de los dos jóvenes) dedica más atención a detallar las circunstancias externas que rodean a ambos, a presentar los condicionantes sociales en los que se debate su existencia diaria (la penuria económica, los problemas para comprar una vivienda o para alquilar una habitación, la insolidaridad y la brutalidad de los revendedores, etcétera), mientras que, en la segunda, se encierra con la pareja para descubrir los efectos que esta situación provoca

en la relación sentimental que los une.

Este último bloque aparece, a su vez, dividido en dos segmentos con una duración muy similar. El primero, de raíz más realista, aborda los problemas de convivencia de la pareja en ese clima de desesperanza, pesimismo y violencia, que culmina en el intento de Yuzo de forzar a Masako. El segundo, anunciado por el plano de los dos jóvenes columpiándose frente a la luna, se introduce en el territorio irreal de los sueños para desvelar las fantasías y esperanzas que alientan la vida de la pareja. Toda la película traza, así, un itinerario que camina desde el documento social hasta el análisis individual, desde la realidad hasta el sueño o, si se quiere y para entendernos, desde Lumière hasta Méliès.

En ese trayecto de progresiva estilización, Kurosawa abre el film con el plano de la llegada a la estación del tren donde viaja Masako, prolongado con las tomas semidocumentales de ella y de los viajeros caminando por la estación y por la ciudad, y cierra el relato obviando ya la presencia física del tren y sugiriendo su presencia únicamente a través de los juegos de luces y sombras que los supuestos vagones iluminados de éste producen en los cuerpos de los protagonistas. Es decir, sustituyendo el documental por la ficción y la esfera social por la individual y proponiendo, de paso, al propio cine (visualizado metafóricamente a través de la intermitencia de luces y sombras) como instrumento de actuación para transformar la realidad, una voluntad presente —conforme habrá ocasión de aclarar más adelante— en una secuencia anterior bastante más significativa.

De forma, pues, si se quiere, bastante simplista, la antítesis y la oposición acaban por convertirse en las piezas básicas de la construcción de **Un domingo maravilloso**, convocadas a través de los juegos de contrastes ya enumerados y, sobre todo, del enfrentamiento entre realidad y sueño, entre pesimismo y optimismo y, sobre todo, entre pasado (Yuzo) y futuro (Masako). Y esta misma figura retórica se hace también presente en la ordenación de la estructura narrativa de varios episodios del film, de forma tal que, por ejemplo, la esperanza que despiertan en la pareja los niños que juegan al béisbol en las calles de Tokio se transforma, pocos minutos después, en desesperanza tras la insolidaridad demostrada por el crío vagabundo al que regalan para

comer una bola de arroz.

Dentro de este edificio narrativo y argumental, el film ofrece, durante la primera parte, una cierta voluntad documental, presente en las tomas citadas de la secuencia inicial, en los primeros planos que individualizan los rostros de los niños beisbolistas, en los insertos de la visita al zoológico o en los largos *travellings* laterales que siguen la carrera, bajo la lluvia, de Yuzo y Masako mientras se dirigen al concierto.

De acuerdo con esta voluntad de captura de la realidad para, finalmente, intentar trascenderla, Kurosawa, convertido en estos años de posguerra en una suerte de cronista social, pone en marcha un procedimiento de filmación en exteriores que él mismo explica en su *Autobiografía*: «*Para poder rodar en la ciudad escondíamos la cámara; nadie reconocía la cara de los actores. Metíamos la cámara en una caja envuelta en un trapo que sólo tenía un agujero por donde solía la tente, y la transportábamos en la mano*»[4]. Estos métodos de rodaje, unidos a la decisión de conjugar el documental con la ficción, convirtiendo a Tokio en un sucedáneo de la Roma de **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, han llevado a destacar las similitudes de **Un domingo maravilloso** con algunos filmes del neorrealismo italiano y a citar incluso —como hace Georges Sadoul[5]— a la película de Kurosawa como uno de los títulos precursores de un supuesto neorrealismo japonés, surgido en el país a partir de los años cincuenta.

Sin duda la carga metafórica que adquieren algunos objetos dentro de la narración (singularmente los zapatos rotos de Masako o la colilla que duda en recoger Yuzo del suelo, símbolos emblemáticos, como la bicicleta en la película de Vittorio de Sica, de la miseria que vive Japón en esos momentos), la función catártica de la música dentro del film, que convierten a la *Sinfonía inacabada*, de Schubert, en el eje final del relato, el tono semidocumental de numerosas imágenes o el papel que juegan los niños como depositarios de una esperanza de vida mejor son algunos de los elementos de la película que acercan a ésta a los contornos del neorrealismo, al universo conceptual y a las imágenes que, según conocida definición de Gilles Deleuze, caracterizan al movimiento cinematográfico italiano[6].

Sin embargo, como Aldo Tassone se ha preocupado de aclarar en

su interesante estudio sobre Kurosawa, en el caso de éste su pretendido neorrealismo es, más bien, una suerte de neorrealismo involuntario, ya que «*la introspección, el destino espiritual de los seres humanos, los grandes temas existenciales le interesan más que la indagación sobre la realidad "tal cual es", como decía Rossellini*»[7]. Una apreciación continuada tanto por la evolución dramática de **Un domingo maravilloso** como por las propias declaraciones del cineasta acerca de su obra: "Yo no he querido hacer filmes 'sociales'.
Lo que me interesa es el drama interior o exterior de un hombre, y realizar el retrato de este hombre a través de ese drama"[8].

Y es dentro de esta esfera individual y humanista por donde se mueve precisamente el film de Kurosawa, más cerca, en algunos casos, de la modernidad cinematográfica que del neorrealismo, sobre todo en la última parte de la narración. En ella, después de que las imágenes hayan recogido algunas miradas furtivas a la cámara o hayan desvelado el artificio del registro de aquéllas en uno de los *travellings* de seguimiento en coche de la pareja, el cineasta inserta, en la secuencia cumbre de la película, una escena donde, no sin discusiones previas con el coguionista del film[9], Masako, en un ejemplo más de la decidida voluntad de actuar que acompaña a los personajes de Kurosawa, se dirige directamente y de frente a los espectadores para pedirles su colaboración, en forma de aplauso, con el fin de que el sueño de ella y de Yuzo pueda transformarse en realidad en el celuloide.

Esta insólita ruptura del modelo clásico de narración, dentro de una secuencia que constituye, probablemente, la parte más lírica y emocionante de la película, acaba por disolver y por fundir todas las antítesis que han sembrado de tachuelas y obstáculos el camino de los dos jóvenes y abre una puerta a la esperanza, tanto para éstos como para el público japonés (principal destinatario del film), al que se alienta a participar y a soñar con un futuro mejor, cuya construcción parece depender más de la voluntad de cada individuo que de la colectividad como tal.

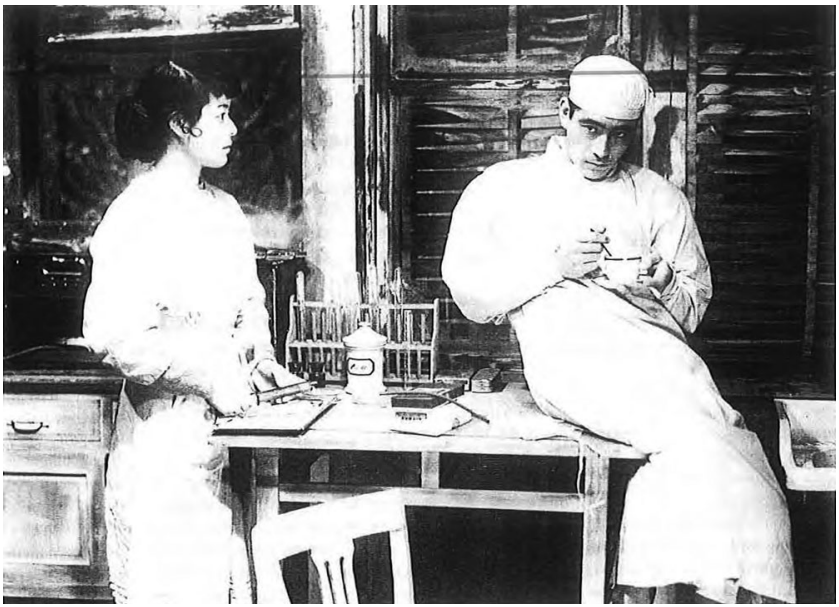
De este modo, el juego de representaciones —que en una secuencia anterior ha llevado a Yuzo y a Masako a escenificar, sin saberlo, ante un público anónimo una pantomima sobre la cafetería

que sueñan con abrir— avanza todavía un paso más allá e introduce a los espectadores de la película en el seno de la ficción, convirtiendo al propio cine en instrumento de transformación de la realidad, aunque ello suponga violentar, por necesidades ideológicas y expresivas, el modelo clásico de narración.

Liberada, así, del corsé de una planificación algo errática, pero trazada con mano férrea, que muestra con insistencia en la primera parte de la misma a los protagonistas encerrados en espacios sin salida (ya sea presentándolos de espaldas a la pantalla o encerrados entre barrotes o en el interior de una gran tubería), la cámara puede moverse, finalmente, por los espacios abiertos del sueño y de la esperanza, por el escenario del teatro al aire libre, y barrido por el viento, donde hay cabida ahora para soñar en un futuro sin barreras, en un nuevo Japón representado por el espíritu emprendedor de Masako.

Es posible que, como afirma el propio Kurosawa con saludable sentido crítico, la película hubiera necesitado más vivacidad y libertad de estilo[10] (especialmente en su primera parte) para lograr una mayor consistencia dramática y de puesta en escena, para dar más fuerza a todos los temas del film, pero, sobre todo, hubiese precisado una mayor voluntad de síntesis —aligerando algunas secuencias o suprimiendo otras (como, por ejemplo, la de Yuzo y Masako en la cafetería, que no aporta nada sustancial al desarrollo de la narración)— y de condensación del relato para aglutinarlos alrededor de las ideas núcleo de éste.

Con ambas operaciones se evitaría tanto la dispersión y el desequilibrio narrativo como el humanismo simplista, más bienintencionado que efectivo, de que hace gala el film, no exento, sin embargo, de intuiciones y descubrimientos brillantes, a los que falta, pese a todo, una imprescindible soldadura interna.



Duelo silencioso

Carlos Losilla

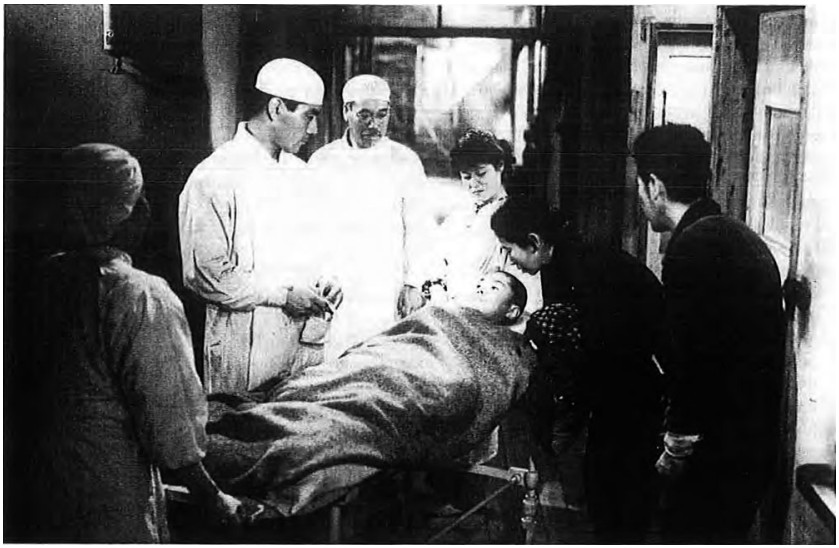
Escribió Gilles Deleuze, y se encargó de recordarlo Manuel Vidal Estévez desde estas mismas páginas, que Akira Kurosawa es el cineasta de la lluvia. Duelo silencioso empieza con una escena en la que llueve a raudales, y luego, en otros momentos culminantes, sigue lloviendo, incluso nieva. Para Deleuze, ese movimiento vertical siempre coincide con el movimiento horizontal de los actores, que se mueven de un lado a otro, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, en busca de una estabilidad que nunca llega. Por eso, dice, Kurosawa es el cineasta japonés más afecto al *scope*. En **Duelo silencioso**, sin embargo, el desarrollo de la acción es más bien estático. Basada en una obra teatral de Kazuo Kikuta, la película transcurre prácticamente en dos únicos escenarios: un

hospital de campaña, durante la Segunda Guerra Mundial, para el prólogo, y otro hospital, en un entorno urbano, para el resto. Los personajes se organizan en primeros y segundos términos, arriba y abajo, pero encapsulados en espacios cerrados y agobiantes, de modo que su movimiento es casi siempre interior, «silencioso», aunque en ocasiones se vean desplazados de un extremo a otro del plano impelidos por la angustia o el miedo. Fuera, a veces, cae la lluvia.

En **Duelo silencioso**, un médico contrae la sífilis durante la guerra, cuando se corta involuntariamente con un bisturí mientras opera a un soldado. Ello le llevará a romper con su novia, obligado por su estricto código del honor, y a dedicarse en cuerpo y alma a su trabajo. La trama es mínima, el suspense sufre crisis constantes y las escenas supuestamente decisivas regresan siempre al cauce de una narración deslavazada, episódica, puntuada por unos cuantos planos de la verja del hospital en distintas épocas del año: la primavera, el verano, el otoño, el invierno… Kurosawa pretende moverse entre el manierismo hollywoodiense de la posguerra y el neorrealismo italiano, amalgamarlos en una fusión vertiginosa con la tradición de la cultura japonesa, pero en realidad va más allá: **Duelo silencioso** es a la vez una interrogación sobre el lugar del cine nipón en la nueva situación creada tras la guerra, una reflexión sobre el Japón contemporáneo y una meditación sobre las posibilidades de supervivencia del «alma japonesa» en ese contexto.

La película es un viaje de la oscuridad a la luz, del expresionismo tenebrista a un blanco y negro tan pulido y contrastado como una tablilla zen, Empieza y termina con sendas intervenciones quirúrgicas. En la primera, en plena guerra, la iluminación es pobre y los detalles sórdidos, el tiempo parece que no avanza y las manos de los médicos se hunden en la sangre, en los órganos lacerados, como chapoteando en el barro. En la segunda, el ritmo es frenético pero seguro, ya no se intenta otra cosa que seguir adelante, aceptar el destino, Pero hay otra operación más importante en el curso de la película: la que sufre la esposa del villano, el tipo que contagió la enfermedad al buen doctor, cuando se ve obligada a dar a luz antes de tiempo. La cámara de Kurosawa se detiene pudorosa en el pasillo del hospital y se cierra la puerta del quirófano. La luz que penetra por una ventana, a través de un

fundido encadenado, se convierte en una débil tiniebla: ha anochecido. Y entonces, sólo entonces, se abre de nuevo la puerta y reaparece el personal sanitario. El detalle truculento se ha convertido en limpia elipsis. Pero entonces reaparece el pasado, el marido indolente, en estado de completa ebriedad, e increpa al médico. Su cuerpo, que se tambalea de un lado a otro de la pantalla, contrasta con el cuerpo rígido del doctor que, filmado de espaldas, en el centro del plano, ve oscilar la cabeza de su contrincante a derecha e izquierda.



En el cine de Kurosawa, a partir de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, el gusto por el detalle se traduce siempre en la violencia que un realismo siniestro y exagerado ejerce sobre el desarrollo de la trama. El suyo es un arte de la dislocación, no del trazo sutil o la mirada oblicua, como pueda serlo en el caso de Ozu o Mizoguchi.

Su fascinación por el desgarro exterior, por los cuerpos pervertidos o en descomposición, adopta en **Duelo silencioso** diversas formas a partir de la sanguinolenta escena inaugural. Cuerpos doloridos, víctimas de múltiples agresiones. El doctor debe inyectarse cada día para luchar contra su enfermedad, y un par de escenas lo muestran con la jeringuilla en la mano, como un yonqui en trance de proporcionar un poco de paz a su carne tumefacta. En

el segundo de esos momentos, su figura permanece en primer plano, con el brazo extendido horizontalmente a lo largo de la pantalla, en tensión casi insoportable, mientras la enfermera asoma por la puerta del fondo, erguida sobre ese mismo brazo. Los interludios cómicos de la película presentan a un niño operado de apendicitis que no puede expulsar ventosidades, de manera que cuando lo consigue la sala donde yace convaleciente se convierte en una fiesta. Las mujeres presentan cuerpos deformados por el embarazo y el sifilítico bebe un vaso de *whisky* tras otro, gangrenando cada vez más un cuerpo ya devorado por la enfermedad. Cuando el doctor sale de la habitación, se sirve otro trago, pero la mano temblorosa provoca que el recipiente se desborde y el líquido corra por la mesa. Del mismo modo, la película está también llena de cosas, como el vaso de *whisky*, como los cuerpos saturados de dolor: los planos, las escenas, las secuencias, la estructura entera parecen caminar hacia una acumulación que afecta a todos sus elementos, desde los objetos a las líneas arquitectónicas, desde la lluvia que emborrona los encuadres hasta los actores que se deslizan en su interior. Cuando el doctor y su enfermera lloran desconsoladamente uno frente a otro, una escena inconcebible en un melodrama occidental, el espectador ya no encuentra ni siquiera aire puro que respirar, silencio en el que escrutar.

Con su naturalismo expresionista y su crudeza visual, el prólogo ejerce tal impacto que su huella indeleble permanece inscrita en la narración durante el resto de la película. Y su naturaleza metafórica es igualmente poderosa. Dos son los conceptos en los que se basa y que luego serpentearán por el relato como culebras venenosas. Por un lado, la contaminación, la infección, la sensación de suciedad que se infiltra incluso en los rincones aparentemente más asépticos del hospital: el recuerdo de la cabaña en sombras y privada de la más mínima higiene, del instrumental bañado en sangre, del corte en el dedo, de la sífilis que se introduce en la sangre como un vendaval… Por otro, el secreto, aquello que no se puede ver ni decir, el nacimiento de la ocultación. Es como si una cosa llevara a la otra, como si el cuerpo mancillado necesitara una expiación, como si los pecados de Japón sólo pudieran lavarse mediante ese sacrificio extremo que el doctor asumirá sobre sus hombros. Cuando el padre innoble se empeña en ver el producto de su aberración, el

feto muerto que se esconde en aquel quirófano donde la cámara no ha podido entrar, con el horror consiguiente estampado en su rostro, el médico dice: «*Ha visto lo que no se podía ver*». ¿Vivía Kurosawa la occidentalización de su estilo como un estigma, como una condena que debía sobrellevar de por vida, aceptando las consecuencias de su atrevimiento? Pero, entonces, ¿cuál es el secreto con el que compensó todo eso?

El lector ya habrá comprobado por sí mismo que esta imaginería cristiana no puede materializarse en el cine de Kurosawa, no puede tener lugar si no es transformada en otra cosa, igual que la infección hollywoodiense y neorrealista es incapaz de convertir **Duelo silencioso** en una película occidental. Hay algo que retiene al relato, que no le permite alzar el vuelo, que lo mantiene en un misterio constante, imposible de resolver por la vía de la causa y el efecto. Y hay algo, también, que transforma el sacrificio en una forma de eumudecimiento del dolor que va más allá de la redención. De la misma manera que Japón no necesita una expiación de sus pecados, sino más bien su interiorización, su envilecimiento en la aceptación, el doctor tiene que convivir con su enfermedad no a modo de *mea culpa*, sino en ese obstinado silencio que corroe el alma y emponzoña la mente, que degrada la materia para elevar el espíritu. Todas las «confesiones» que se producen a lo largo de la película no proporcionan el más mínimo equilibrio, no libran del mal. Como mucho, el desahogo es momentáneo, el secreto y el silencio vuelven a enquistarse y todo empieza otra vez. La luz no es una liberación. Muy al contrario, es el reposo necesario para volver a comenzar, para reiniciar el tormento.

Hay dos chicas en **Duelo silencioso**. Una es la novia de siempre, la muchacha soñada. Primero aparece

en fotografías, estilizada, con el cuerpo firme y espigado, vestida con el tradicional kimono. Luego es sólo un organismo doliente, el sufrimiento hecho carne, la chica que se consume en silencio por culpa del gran secreto que nunca sabrá. La otra es la enfermera del doctor, al principio una buscona, embarazada de un sinvergüenza, que incluso intenta abortar y suicidarse; luego una joven sensible y trabajadora, que ha aprendido una profesión y mira al futuro con una cierta confianza. El Japón anterior a la guerra ya no puede volver, por lo que el médico no confesará su secreto a la amada,

sino a la otra, que de paso se ha enamorado de él, pero con la que tampoco puede iniciar aventura alguna. El Japón moderno, el Japón presto a la occidentalización, como el propio estilo de Kurosawa, empieza siendo sucio y maloliente, olvidando las tradiciones y entregándose a una voluptuosidad necia, informe, degradada, en la que todo cabe. Sin embargo, luego se dirige hacia el pragmatismo, incluso recupera una cierta sensibilidad. Pero, a diferencia de los médicos de John Ford, que se sacrifican por los nuevos tiempos aun sabiendo que no tendrán cabida en ellos, el doctor de Kurosawa se hace uno, se funde con el Japón de la posguerra, con las secuelas de aquella cabaña sucia donde contrajo la sífilis, con la nueva clase media que ha aprendido de esos errores, y convierte su silencio en dolor sin perder el ritmo de la vida que resurge por todas partes. Incluso se atreve a desear en voz alta el cuerpo de la que fue su prometida, a soñar envuelto en lágrimas con las caricias que ya nunca conseguirá. Aceptación y dolor, algarabía y silencio, las películas de Kurosawa mantienen una lucha interior que nunca se soluciona mediante el alivio de la tensión, sino a través de su mantenimiento. La vida, el cine, la democracia son una suma de opuestos cuya supervivencia es imposible por separado.

Escándalo

Antonio Santamarina

Como resultado de la grave crisis sufrida por la Toho, que se prolonga desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta el año 1948, Kurosawa comienza a liberarse cada vez más de la relación patriarcal que lo unía con la productora y empieza a trabajar también, de manera paulatina, para otros estudios. De este modo, durante esta primera etapa de su Filmografía, dirige **Duelo silencioso** (1949) para la Daiei y **El perro rabioso** (1949) para la Sintoho antes de realizar, en 1950, **Escándalo** para la Sochiku, a partir de un guión escrito junto a Ryozo Kikushima, con quien acababa de trabajar, precisamente, en la segunda de las películas citadas.

Concebido como un duro alegato contra la prensa

sensacionalista japonesa, la idea original para la escritura del guión surgió, según el testimonio del cineasta[1], de la lectura de un anuncio, especialmente violento y calumnioso, de una de estas revistas del corazón. A partir de aquí Kurosawa, contradiciendo su declarada falta de interés por dirigir películas sobre temas sociales[2], construye una ficción que camina, precisamente, por esa línea argumental hasta que muy pronto, apenas rebasada la primera cuarta parte de su metraje, el film cambia bruscamente de dirección para, como sucediera ya en la conclusión de **Un domingo maravilloso** (1947), centrarse de manera casi exclusiva en la peripecia individual de uno de los protagonistas del relato.

Filmada con más rutina que entusiasmo, esta apertura de la película describe, de forma didáctica y sin demasiado vuelo imaginativo, el montaje, primero, que la revista *Amor* realiza de la inexistente relación sentimental entre el pintor Ichiro Aoe (Toshiro Mifune) y la cantante Miyako Saijo (Yoshiko Yamaguchi), la demanda, después, que el artista piensa interponer para defender su honor y, por último, los grandes beneficios que la noticia y el anuncio del pleito inminente proporcionan al semanario y, de paso, a los protagonistas de aquélla.

Carentes de espesor psicológico y moviéndose dentro de los contornos de una ficción concebida con un claro objetivo moral y ejemplarizante, tanto Ichiro y Miyako como el resto de los personajes que deambulan por la ficción no alcanzan nunca la consistencia necesaria como para abandonar su simple condición de marionetas, de seres dibujados con un solo perfil y encuadrados, desde un principio, en la categoría de «buenos» o «malos».

Con la aparición en escena, sin embargo, del abogado Hiruta, interpretado por Takashi Shimura, el protagonista posterior de **Vivir** (1952), la narración, sin abandonar nunca del todo el maniqueísmo y la unidireccionalidad de su argumento, se introduce por nuevos derroteros de la mano de un individuo que parece extraído, como se ha señalado en numerosas ocasiones, de la narrativa de Dostoievski. Es decir, del imaginario de uno de los novelistas preferidos de Kurosawa y de quien éste llevaría a las pantallas al año siguiente **El idiota** (1951).

Las luces y sombras que envuelven la personalidad del abogado Hiruta y los condicionantes familiares —la tuberculosis de su hija—

que explican la traición del letrado a sus clientes (los intachables Ichiro y Miyako) terminan por desbordar los límites del drama social que empezaba a desarrollarse en la pantalla y por limar las aristas más duras de éste en beneficio de los contornos más suaves del melodrama, aunque la película no logre nunca remontar la excesiva simplicidad de su argumento ni ensamblar dos líneas narrativas tan antagónicas.

Tiene razón, sin embargo, José Mª Latorre, cuando apunta que «*este giro narrativo lleva consigo un nuevo planteamiento del relato: lo que estaba en juicio* (hasta ese momento) *era el poder de convicción popular de la llamada prensa amarilla, pero todo ello empalidece al lado del conflicto personal del abogado: en el juicio no interesa tanto la pareja difamada cuanto los puntos de vista sobre el personaje de Hiruta. Ello empequeñece la dimensión del problema y abre el camino a un retrato más corrosivo de la sociedad japonesa*»[3].

Sea como fuere, la aparición de este singular personaje acabaría por desbaratar (según Kurosawa desde la propia escritura del guión) [4] la idea primigenia de realizar un film de denuncia social, determinando que, una vez más, la película girase alrededor de uno de los temas favoritos del cineasta: el conflicto interior de un

individuo que debe sobreponerse a circunstancias adversas para alcanzar su redención personal.

A partir de este momento, como si la vitalidad del único personaje dotado de una cierta consistencia psicológica dentro del film se traspasase a las imágenes, la cámara comienza a prestar especial atención a la andadura del abogado Hiruta, hasta el punto de que la planificación abandona su encorsetamiento anterior para ponerse al servicio del actor, que, anticipando su memorable interpretación del funcionario Kanji Watanabe en **Vivir**, consigue algunos brillantes momentos que elevan el film de su mediocridad.

Al mismo tiempo, resulta difícil no advertir en la caracterización de Ichiro y de Hiruta las dos caras contrapuestas de un mismo Japón: la primera, más moderna, osada y engreída, y la segunda, más ancestral, conservadora y cargando con un pasado tortuoso detrás de ella. Probablemente Kurosawa simpatizaría más sentimentalmente con la segunda, aunque ello no le impedirla ver —con más temores de los deseados— las virtudes que adornaban a su opuesta, símbolo del nuevo Japón, tal y como demuestra Ichiro, tanto en su vestimenta como en la motocicleta que utiliza para desplazarse o en su concepción acerca del desnudo en la pintura, que contradice abiertamente la tradición nipona.

De manera también embrionaria —que cristalizará de forma brillante en su siguiente película: **Rashomon** (1950)—, **Escándalo** habla también, como de pasada, de otro de los temas preferidos del cineasta: las dificultades para deslindar la verdad de la mentira o para contemplar la realidad tal cual es y sin anteojeras. Una preocupación ésta que irrumpe en el relato desde la escena inaugural, cuando los tres campesinos que contemplan el cuadro que Ichiro está pintando son incapaces de ver el monte Kumotori con los mismos ojos de éste, quien lo representa de un insólito color rojizo para ellos.

Eso demuestra, según el campesino más sagaz, el carácter excéntrico del pintor, quien no es capaz de contemplar la realidad (el paisaje en este caso) más que desde su propio punto de vista singular, irrepetible y diferenciado del resto de los mortales. La justeza de esta apreciación tiene una confirmación inmediata en el relato, ya que, a renglón seguido, el orgulloso Ichiro, incapaz de analizar los perjuicios derivados de sus actos, no sólo decide

entablar demanda para desvelar la falsedad del montaje de la revista *Amor*, sino también, tras conocer a la encantadora hija de Hiruta, enferma de tuberculosis, contratar a su padre como abogado a pesar de todas las sombras que, como advierte la modelo del pintor, se ciernen sobre su persona.

Dudas que adquieren casi el carácter de certezas cuando Ichiro visita el despacho atrabiliario de Hiruta y hojea las revistas que revelan la afición de éste por apostar en las carreras de caballos. Sin embargo, la visión de una fotografía de la hija del abogado, pegada en el quicio de la puerta, disipa todas sus vacilaciones y decide persistir en su error, confiado tan sólo en la potencia de su ego y en el olfato de su instinto de artista[5].

En cualquier caso, tanto un tema (la redención individual) como el otro (las dificultades para conocer la verdad) no dejan de ser meros apuntes, simples esbozos dentro de un film que se decanta, de forma definitiva, por la vía del melodrama más lacrimógeno, sin llegar a profundizar nunca en las motivaciones ocultas del comportamiento de Hiruta, más allá de traer a colación el recurso simplista, y exterior al drama, de la enfermedad de su hija. Y es que, como afirma Aldo Tassone: «*En **Escándalo** todo es demasiado milagroso, demasiado edificante para ser convincente. El pintor es excesivamente bueno, la joven enferma excesivamente angelical y su muerte excesivamente programada*»[6].

Entre medias queda, sin embargo, una secuencia emotiva y emocionante, heredera de los mejores aromas del cine de Frank Capra y de una película como **Juan Nadie** (*Meet John Doe*, 1940). En ella, Ichiro, Hiruta y un grupo de pobres borrachos y prostitutas, que pasan la noche de Navidad en un miserable local de las afueras de Tokio, viven una suerte de redención individual cuando, de nuevo con la imaginación como protagonista (al igual que sucediera en la clausura de **Un domingo maravilloso**), deciden situarse en la noche de Año Nuevo y cantan para recibir a éste mientras lanzan promesas de cambio de vida y la cámara va individualizando sus rostros uno tras otro.

Toda la secuencia va cargándose, así, de una fuerte emoción, mientras los personajes comienzan a adquirir una extraña dignidad como grupo hasta alcanzar un momento de epifanía colectiva, que, en el último plano, la cámara de Kurosawa parece querer destruir al

mostrar a los participantes bajo la tela de araña que forma la decoración navideña del local.

Una secuencia que, desde otro punto de vista, y tal y como ha apuntado Aldo Tassone[7], puede verse también como una especie de anticipo de la velada fúnebre de **Vivir** o del clima que presidirá después una película como **Bajos fondos** (1957), pero que puede interpretarse asimismo, en clave metafórica, como una llamada del cineasta a la regeneración moral del viejo y alcoholizado Japón. Una llamada no exenta de lucidez al cerrarse la secuencia con el plano de todos ellos debajo de la tela de araña.

De este modo si bien es verdad que, como afirma François Ramasse, «*la victoria que cuenta realmente* ***Escándalo*** *no es ni la del bien sobre el mal ni la del individuo sobre la sociedad, sino (…) la del individuo sobre sí mismo, la del individuo sobre el caos del mundo*»[8], no es menos cierto que, como sugiere esta secuencia, el humanismo del cineasta intenta unlversalizar ese combate, dando la oportunidad de luchar por ella a todos los individuos, cualquiera que sea su condición social y, especialmente, a todos los japoneses,

cualquiera que fuese su pasado, como tendrá ocasión de poner de manifiesto de nuevo y más claramente, apenas dos años después, cuando describa la andadura del triste funcionario de Vivir, capaz de redimir su oscura vida laboral anterior en el último momento.

Rashomon

Antonio Santamarina

Una vez concluidos los rodajes de **Escándalo** (1950) y de **Rashomon** (1950), la carrera de Kurosawa transita por uno de sus momentos más bajos, —cuando tras la decisión de la Toho de no subtitular, aparentemente por motivos económicos, **Mata au hi mude** (1950), de Tadashi Imai, para presentarla en el festival de Cannes— el de Venecia elige, en vez de la película citada, **Rashomon** para participar en la competición oficial. Como es sabido, el film obtiene la Palma de Oro del certamen, consigue, al año siguiente, el Oscar a la mejor película extranjera y supone el descubrimiento del cine japonés en occidente y el relanzamiento definitivo de la carrera del cineasta.

La película adapta dos novelas del escritor Ryunosuke Akutagawa
(1892-1927),
tituladas *En el bosque* y *Rashomon* y publicadas en 1921 y 1915 respectivamente. De la primera, Kurosawa extraería todo el núcleo y la estructura narrativa del film, cuyo entramado gira alrededor de las figuras del samurái, la mujer de éste, el bandido, el leñador, el policía…, mientras que de la segunda, como ha analizado con cierto detalle Aldo Tassone[1], tomaría prestado, sobre todo, el escenario de la puerta de Rashomon y el motivo temático del robo del puñal.

A partir de estos materiales, Kurosawa construye un argumento que, como es de sobra conocido, relata un mismo suceso (la muerte de un samurái) a través de la narración de los tres protagonistas del mismo (el samurái, la mujer de éste y el bandido Tajomaru) y un testigo (el leñador) y del comentario de un trío de personajes formado por el propio leñador, un monje budista y un viajero de tránsito por el lugar de los hechos, la puerta de Rashomon. Adelantándose, por lo tanto, a los juegos con el punto de vista y a las sofisticaciones estructurales de películas como **Atraco perfecto** (*The Killing*, 1956), de Stanley Kubrick, o **Las chicas** (*Les Girls*, 1957), de George Cukor, el cineasta pone en marcha una ficción que, sin embargo y a pesar de algunas interpretaciones, habla menos de las dificultades para diferenciar la verdad de la mentira, o para conocer la realidad, que del ser humano y de la incapacidad de éste para destruir la imagen que ha forjado de sí mismo.

Dicho en palabras de Kurosawa, el guión de **Rashomon** retrata «*el tipo de ser humano que no puede sobrevivir sin mentirse para creerse que es mejor de lo que realmente es. También muestra la pecaminosa necesidad de mentira una vez en la tumba. (…) El egoísmo es un pecado que el ser humano arrastra desde su nacimiento; es lo más difícil de liberar de nuestra persona*»[2]. Y un esbozo de esta concepción escéptica acerca del individuo coloreaba ya el carácter del pintor Ichiro (Toshiro Mifune) en su anterior trabajo, **Escándalo**, si bien el egoísmo y la excentricidad de éste se situaban allí en la periferia del relato y no en el centro, como en este caso.

Un cierto pesimismo existencial se extiende, así, por toda la narración como herencia, tal vez, del nihilismo que envuelve el texto original, procedente de la pluma de un escritor que se suicidó

con tan sólo treinta y cinco años, pero también, como ha señalado con acierto más que evidente José Enrique Monterde, de una visión apocalíptica del universo que sólo puede entenderse, en toda su tragedia, tras las explosiones nucleares de Hiroshima y Nagasaki y en la cual, conforme parece poner de manifiesto el film, «*no encontrar la verdad significa no comprender ese pasado reciente y no tener unas bases para el futuro, para la esperanza*»[3]. Tema éste, el del holocausto nuclear, que preocupaba especialmente al cineasta y al que se aproximaría en tres de sus películas: **Crónica de un ser vivo** (1955), **Sueños de Akira Kurosawa** (1990) y **Rapsodia en agosto** (1991).

En cualquier caso, el humanismo de Kurosawa —especialmente presente, durante esos años, en la conclusión de películas como **Un domingo maravilloso** (1947) o **Escándalo**, y en la andadura individual del protagonista de **Vivir** (1952) y en la colectiva de **Los siete samuráis** (1954)— no puede por menos que rebelarse contra esa suerte de *fatum* y dejar abierta una puerta en el film, por pequeña que sea, a la esperanza y al futuro de un Japón que intentaba recuperarse, económica, social y anímicamente, después de la derrota en la Segunda Guerra Mundial.

La preocupación, pues, por atenuar el pesimismo del texto original conduciría al cineasta a añadir un nuevo final a la película distinto al de la novela de Akutagawa. En esa conclusión, que se adivina impuesta desde fuera a las exigencias del relato, la adopción del bebé abandonado por parte del leñador devolverá la confianza perdida en el género humano al monje budista (trasunto, en alguna forma, del propio Kurosawa en este pasaje del film) y, de manera metafórica, ofrecerá esta misma posibilidad optimista a los habitantes de Japón. Una interpretación que, quizás, haya que poner también en cuarentena, puesto que, como afirma Manuel Vidal Estévez, este final no resulta tampoco tan optimista, ya que, «*al fin y al cabo, la profesión del monje consiste en creer, y basta un mínimo detalle para que se justifique su obstinación en la creencia. Kurosawa, no obstante, nos ha expuesto antes su visión del mundo como un espacio inhóspito, violento, en el que todos los hombres son culpables*».[4]

Por encima, sin embargo, de esta coda voluntariosamente optimista, lo que queda grabado en las retinas de los espectadores

de **Rashomon** son las imágenes de una suerte de tragedia griega marcada por el fatalismo de un crimen repetido hasta la saciedad y con un final inalterable, por la presencia de una especie de coro que, como en el teatro heleno, actúa como comentador de los hechos y, sobre todo, por las aristas de un relato que se mueve de forma permanente entre Eros y Tánatos, entre la seductora Masago, la mujer del samurái que interpreta Machiko Kyo, y el lascivo y brutal Tajomaru (Toshiro Mifune).

Con la metonimia como una de las figuras clave del relato, el erotismo se hace presente en el film desde el primer *flashback* del leñador, a través del simbolismo de objetos como el sombrero y las prendas de Masago que aparecen esparcidas por el bosque, o del hedonismo y la sensualidad de Tajomaru, una especie de reencarnación, en versión japonesa, de los sátiros de la mitología clásica. Y otro tanto sucede, asimismo, con las referencias continuas a la muerte, convocada a través del nombre del lugar donde se reúnen los tres miembros del coro («puerta de los Demonios»), del suceso que narran los protagonistas una y otra vez, de las preguntas reiteradas por las espadas del bandido y del samurái y, sobre todo, del pequeño enigma que envuelve al puñal de Masago. Un arma esta última convertida en bella metáfora (tras desprenderse de la mano de la joven para clavarse en el suelo)[5] de la posesión amorosa de Tajomaru y en imagen esencial que conjuga en sí misma a Eros y a Tánatos, a la vez que revela, dada su función narrativa en el relato, la mezquindad del leñador.

Sensualidad y ferocidad presiden, pues, a partes iguales la narración y las interpretaciones de Machiko Kyo y de Toshiro Mifune y encuentran su formulación visual (dentro de un film que se mueve con insistencia alrededor de la metáfora, de la metonimia y del simbolismo) en el plano donde Masago, con los dedos clavados en el hombro izquierdo de Tajomaru y con los ojos asomando por encima de éste (la mirada aparece convertida desde el principio de la narración en el instrumento del deseo y de la muerte), le pide al bandido que mate a su marido, síntesis plástica de las dos corrientes que impulsan las aguas subterráneas del drama y un nuevo ejemplo más de la capacidad del cineasta para encontrar imágenes esenciales que diesen expresión a sus ideas.

Como consecuencia de la imposibilidad, por una parte, de

conciliar ambas pulsiones (es decir, el deseo y la muerte) y, por otra, de hallar un testimonio imparcial para conocer la verdad del suceso, toda la estructura narrativa del film se mueve, como ha puesto de relieve Aldo Tassone[6], alrededor de la inestabilidad que acompaña al número tres y a su figura geométrica asociada: el triángulo. De forma tal que en la película los protagonistas del suceso serán tres, tres los comentadores de la acción, tres los *flashbacks* preliminares (el del leñador, el del monje y el del policía que detiene a Tajomaru), tres los escenarios donde transcurre la acción, tres las versiones del crimen narradas por los protagonistas y tres los días transcurridos desde la muerte del samurái.

De la necesidad de encontrar un punto de equilibrio en ese universo inestable surge, tal vez, la preocupación

de Kurosawa por ofrecer una cuarta versión de los hechos, que, en este caso, corresponde al relato del leñador y que, sin ser fiable del todo, resulta posiblemente la narración más ajustada a la verdad, aunque sólo sea porque el personaje no ha estado implicado de forma directa en el suceso. Una circunstancia que la puesta en escena se encarga de sugerir suprimiendo la música que punteaba los otros tres relatos —una particular versión del *Bolero*, de Ravel, cuya

reiteración y *crescendo* orquestal parecen creados ex profeso para la ocasión— y dejando su espacio a los sonidos de lo real.

Buena parte, así, del atractivo de la película nace de la escritura de un guión que conjuga con habilidad, por un lado, los caracteres distintos tanto de los tres protagonistas del relato (el samurái, Masago y Tajomaru) como de los tres comentadores de la acción —el monje (intelectual), el viajero (pragmático) y el leñador (rústico e ignorante)—, y, por otro, los tres escenarios donde se desarrollan los acontecimientos: la puerta de Rashomon o el espacio de la vida y del enigma, caracterizado dramáticamente por los tonos grises, la lluvia y la corrosión; la comisaría o el escenario de la narración, iluminado con la blancura del artificio y la mentira; y el bosque o el espacio del alma y de los sentidos, caracterizado por el juego de luces y sombras que dan vida alternativa a la conciencia y al inconsciente.

De la dificultad de conciliar caracteres y escenarios tan dispares y, en ocasiones, antitéticos surge la imposibilidad de alcanzar ninguna conclusión, ninguna certeza dentro de un relato donde, además, el hilo narrativo se construye como un juego de muñecas rusas en el que el leñador narra, en *flashback*, unos hechos en cuyo interior Tajomaru ofrece, en un nuevo *flashback*, su versión de los acontecimientos en los que él mismo ha participado, y así sucesivamente[7]. Un hilo narrativo en el que conocemos, finalmente, no tanto los hechos relatados como a los hombres que los narran, no tanto la realidad como —según una constante en el cine de Kurosawa— la subjetividad desde la que se contempla la misma. Volviendo, pues, al terreno de la tragedia, el enigma adopta ahora la forma de la Esfinge, de la colosal puerta de Rashomon o de los Demonios, es decir, de la vida y de la muerte.

Ésta es, sin duda, la razón de fondo por la que el final de la película (con la adopción por el leñador del bebé abandonado) resulta un añadido que denota su condición de postizo, de elemento extraño que atenta contra el sentido de los sucesos narrados hasta entonces y que, en cierto modo, contradice su desarrollo para esquivar un nihilismo que a Kurosawa debiera parecerle insoportable en esos momentos de reconstrucción del país. En todo ello resulta difícil no ver también —como adelantara ya André Bazin[8]— la presencia de una cierta retórica que impide respirar

con toda libertad al relato y a los personajes, conjugada, en ocasiones, con un cierto manierismo de la puesta en escena que camina en la misma dirección anterior y que produce un cierto efecto de distanciamiento hacia los sucesos narrados, algo empalidecidos frente a la seducción ejercida por la estructura argumental del film y la belleza de la puesta en escena.

En el haber de la película hay que anotar, por su parte, la potencia de un relato que se asienta no sólo sobre los elementos ya citados o sobre la originalidad de su disposición estructural, sino, especialmente, sobre la físicidad de unas imágenes que dejan impresas, grabadas a fuego en el celuloide, el hedonismo de un soplo de brisa, la frialdad de la lluvia y del viento, el sudor del miedo y de la emoción o la animalidad y la carnalidad del deseo.

Una fisicidad a la que presta cuerpo el juego interpretativo de los actores (desde Toshiro Mifune basta Machiko Kyo, pasando por Takashi Shimura, Masayuki Mori o Minora Chiaki), capaces de moverse con eficacia y solvencia en diferentes y hasta contradictorios registros, y la movilidad de una cámara que, manierismos al margen, registra en toda su crudeza la violencia de unos hechos —y de unos combates sentimentales, ideológicos y físicos— que sacan a la luz los abismos insondables del corazón humano para darles forma plástica, haciendo de los lugares donde transcurre la acción los escenarios del alma, y del simbolismo, su clave interpretativa. Casi una década y media después Martin Ritt

realizaría un *remake* de **Rashomon** titulado **Cuatro confesiones** (*Outrage*, 1964), pero el resultado no podía compararse con el original ni México con el Japón de posguerra.

¿Vivir?

Sara Torres

Ya antes de dirigir su célebre película **Vivir** en 1952, Akira Kurosawa había desarrollado en películas alternas su esquema clásico entre filmes épicos y filmes sociales, entre la inspiración psicológica de los grandes autores rusos y el aliento trágico de Shakespeare, entre la recreación de la historia y la búsqueda del realismo contemporáneo. Como él mismo comentó en una entrevista mucho más tarde, «*creo que en mi filmografía hay dos tendencias, una tendencia realista, como por ejemplo* ***El perro rabioso*** *(1949) y* ***Vivir****, y una tendencia artística como la que se ve en* ***Los siete samuráis*** *(1954) o* ***Trono de sangre*** *(1957). No me considero un realista. Me esfuerzo por serlo, pero no lo soy. No consigo nunca ser*

realista porque soy un sentimental».

Los autores rusos favoritos de Kurosawa eran, según confesión propia, Dostoievski y Gorki. Pero en **Vivir** es patente la influencia de otro gran eslavo, León Tolstoi, cuya *nouvelle La muerte de Iván Illich* pesa decisiva e innegablemente sobre la película, lo que sorprendentemente no ha sido reconocido por todos sus comentaristas con la debida explicitud. Tanto el relato de Tolstoi como la película de Kurosawa parten del mismo punto: un burócrata de grado medio, envidiado por buena parte de sus colegas, descubre que padece una enfermedad mortal… quiero decir una enfermedad mortal «inmediata», no la que todos irremediablemente padecemos. Ese diagnóstico fatal les lleva a ambos a revisar sus vidas y a comprobar gradualmente lo absurdo del embrollo burocrático en que se ven enredados, lo insatisfactorio de sus relaciones familiares y —en general— lo insatisfactorio de sus existencias. En los dos casos es válido el acervo dictamen que Tolstoi formula sobre su personaje: «*La historia de la existencia vivida por Iván Illich era de lo más sencillo y corriente, y de lo más horripilante*».

Pero, uno a los paralelismos evidentes de ambos relatos, el tratamiento que los personajes reciben por parte del escritor y del cineasta guardan profundas diferencias. El protagonista de Tolstoi es un petimetre arribista que pretende disfrutar de placeres reputados como «exquisitos» por los árbitros de la sociedad trepadora de la que forma parte. Cuando se enfrenta a la irremediable llegada de la muerte ya se ha divertido lo suyo dentro de los cánones que imponen, como señala el autor, que «*il faut que jeunesse se passe*». En cambio, el señor Watanabe de Kurosawa pertenece a una tradición más reprimida, más tradicional, y no ha frecuentado juergas ni *cabarets*, a cuyos supuestos goces se lanza cuando se ve condenado a muerte, con las desilusionantes consecuencias que cabe imaginar… En ambos casos, las diversiones supuestamente «transgresoras» pueden transgredirlo todo salvo la ley misma de la muerte, ante la que resultan patéticamente impotentes. Y ello pese al personaje risible del «novelista maldito» que Kurosawa satiriza y que considera la proximidad de la muerte un excelente acicate para rentabilizar mejor borracheras y excursiones a burdeles, las cuales siguen resultando tan inanes o

más, como siempre lo fueron, para el neófito Watanabe, que recorre ese mundo ignoto sin saber si se está despidiendo con grandes aspavientos de lo que no merece la pena…

Otra coincidencia fundamental entre Iván Illich y el señor Watanabe: ambos se refugian en el trabajo como ultima razón de sus vidas y sobre todo como excusa para no tener que afrontar realmente sus carencias y amenazas. Iván no piensa más que en su trabajo, cuantos más problemas tiene en la familia más se encierra día y noche en su oficina («*Pero lo principal era que Iván Illich tenía su fiscalía. En el mundo de su cargo se había concentrado para él todo el interés de la vida y ese interés le absorbía…*»), no es capaz de ninguna rebeldía salvo en el caso en que cree comprometido su ascenso, dificultando así en lugar de facilitarlo su futuro laboral. Por su parte Watanabe lleva casi treinta años sin faltar jamás a la oficina, nunca consiente en ponerse enfermo a pesar de tener que tomar pastillas contra sus dolores estomacales cada vez más agudos (lo cual también le ocurre a su *alter ego* ruso, incapaz de ir al médico hasta el último momento a pesar de su aliento descompuesto y sus punzadas) y en ambos casos el universo estampillado de acciones que no sirven más que para promocionar y no para «crear» nada es el único horizonte al que tercamente se aferran.

El libro y la película coinciden en otro extremo esencial: lo incomunicable de la enfermedad, o por lo menos lo inaceptable que ésta resulta para quienes están próximos al paciente. Tanto Illich como Watanabe están rodeados de parientes que consideran los efectos de su dolor como una molestia para los demás, no para quienes lo padecen. Parece que están enfermos por su culpa o que su enfermedad es una especie de culpa, un gesto antisocial destinado a estropear los placeres o los intereses de quienes les rodean. Al pobre Watanabe le achacan estar dispuesto a gastarse el dinero con el que cuentan su hijo y su nuera para prosperar, le atribuyen amoríos o extravagancias de carácter, todo antes de reconocer su estado doliente: se le ve como una especie de agresor o un abusón, no como una víctima. Si esto es cierto de la familia, el caso de los compañeros de trabajo aún resulta peor, porque casi todos sólo se interesan por su decadencia pensando en los ascensos y ventajas que puede reportarles. Contemplan su desgracia como el

destronamiento de un tiranuelo y no como la agonía de un ser humano… Lo peor es que en ambos casos los dos pacientes no son víctimas de monstruos especialmente crueles, sino que recogen solamente lo que han sembrado, aunque al final del trayecto quisieran que los demás se portasen con ellos de una forma que quizá no merecen.

Pero también existen diferencias entre la película y el relato. Sobre todo, la reacción final de sus protagonistas ante lo irremediable, cuando ya no queda duda de que llegan a ello. Y es chocante que el autor cristiano y siempre obsesionado por la religión, Tolstoi, destape el resentimiento feroz de su personaje moribundo, mientras que el humanista laico y quizá ateo (Kurosawa) intenta que Watanabe busque una reconciliación final consigo mismo y con los demás por medio de la acción social. Mientras sufre en su soledad y escucha la música que en una habitación próxima divierte a sus parientes, Iván Illich rumia estas consideraciones impías: «*Cuando yo deje de existir ¿qué habrá? No habrá nada. Entonces, ¿dónde estaré cuando ya no exista? ¿Será la muerte? ¡No, no quiero…! (…) La muerte. Sí, la muerte. Y ninguno de ésos lo sabe, ni quiere saberlo ni se compadece. Ellos hacen música —a través de la puerta oía una voz que cantaba a lo lejos y unos* ritornelli *—. A ellos les da igual; pero ellos también morirán. ¡Estúpidos! A mí antes, a ellos después… les ocurrirá lo mismo. ¡Y todavía se divierten…! ¡Cerdos!*». En cambio, el señor Watanabe se abre hacia los demás en lugar de cerrarse hostilmente ante ellos. Ayuda a la joven compañera de oficina que lleva calcetines agujereados y después encuentra un vigor casi juvenil para luchar por el parque comunal que debe ocupar el lugar de una ciénaga insalubre. La proximidad de la muerte hace que no se desentienda de quienes le rodean, sino, al contrario, que parezca por primera vez darse cuenta real de sus problemas y de sus demandas. Por fin encuentra un sentido social a su trabajo de funcionario y hasta llega a desafiar a los mañosos, que naturalmente ya no pueden asustar con amenazas de muerte a quien la tiene tan inexorablemente cerca. La muerte para Iván Illich es el colmo desesperado de la soledad, el fracaso de la sociedad y sus rituales; en cambio, para Watanabe es el descubrimiento de nuestra vulnerabilidad radical, y por tanto del apoyo mutuo con el que socialmente intentamos aliviarla.

Últimos paralelismos entre ambas obras: tanto Tolstoi como Kurosawa tienen fama de autores misóginos. Desde luego, *La muerte de Iván Illich* no contribuye a disipar ese reproche en el caso de Tolstoi, mientras que en cambio es más difícil mantenerlo ante la película de Kurosawa. Ciertamente, la figura de la nuera y de la criada (dejando a un lado por estereotipados los esbozos de las prostitutas) no son precisamente halagüeños, pero tanto la joven oficinista —ingenua en su egoísmo, pero carente de auténtica maldad e incluso más paciente de lo que podría imaginarse con el viejo «momia» que la pretende— y sobre todo el grupo de enérgicas y tenaces mujeres que luchan por el parque, las cuales finalmente rinden homenaje póstumo a Watanabe, son sin duda figuras femeninas positivas. Por otra parte, tanto Iván como Watanabe buscan refugio ante la desolación de la muerte en su infancia. Dice Tolstoi: «*Iván Illich vivía exclusivamente con la imaginación puesta en el pasado. Los cuadros de aquel pasado acudían uno tras otro, partiendo siempre de algo inmediatamente próximo en el tiempo, para conducir a lo más lejano, a la infancia, y detenerse allí*». En cuanto a Watanabe, aunque no se hace ninguna mención nostálgica explícita a su niñez —como en el «Rosebud» del **Ciudadano Kane** (Citizen Kane, 1941) de Orson Welles—, la escena final en el columpio del parque es suficiente e inequívocamente evocadora.

Ateniéndonos al plano más estrictamente cinematográfico, sin duda uno de los muchos logros de **Vivir** es la espléndida caracterización que del protagonista realiza el gran actor Takashi Shimura, partícipe igualmente destacado en otras muchas obras de Kurosawa. Aun habiendo visto alguna representación de teatro *Nô*, como es mi caso, no es fácil para un europeo apreciar en toda su extensión la influencia de este arte delicado en la interpretación de Shimura, pero sí podemos calibrar su resultado: máxima expresión con el mínimo movimiento. La fuerza del personaje se concentra en la mirada, apagada pero a la vez llena de vida, suplicante ante la joven remisa y chispeante de súbita malicia desesperada ante el gángster que amenaza de muerte al moribundo… Como en otras glandes obras cinematográficas de muy distinta factura —**Gertrud** (*Gertrud*, 1961), de Dreyer, por ejemplo— el juego de las miradas se convierte en el verdadero motor de la acción narrativa y de nuevo se confirma que en el séptimo arte saber actuar es saber «mirar». Por ello, los escasos movimientos del señor Watanabe resultan tan impresionantes para el espectador, como cuando en la sala de espera del médico retrocede de un asiento a otro huyendo de la muerte en forma de paciente agorero que lleva un bastón a guisa de guadaña… O al salir de esa misma consulta, ya con su sentencia

firmada, queda sonámbulo entre el estruendo del tráfico del que apenas es consciente porque pertenece a un mundo que ya no es el suyo. El otro recurso admirable del actor es la voz, utilizada de forma entrecortarla y casi reducida al gemido cuando intenta hacer comprender su situación terminal a su hijo o a la joven oficinista («*¿Por qué no os basta la simple insinuación de lo evidente, por qué tengo que decir más?*») y después alzada en un conmovedor canto de homenaje a la vida que es desesperado en el burdel y reconciliado, sereno, en el columpio de sus últimos momentos.

Aunque Kurosawa confesó siempre su justificada admiración por John Ford —del que es más émulo que simple discípulo en obras maestras de la energía como **Los siete samuráis** o **Trono de sangre**—, en **Vivir** se muestra más bien deudor ocasional y paradójico de Frank Capra, del que toma la habilidad para reducir lo patético de la desigualdad social a unos cuantos rasgos conmovedoramente impresionistas y un cierto sentido antitrágico

de la vida humana, pese a que Kurosawa acentúa la perspectiva desencantada y pesimista de gran parte del relato. En el capítulo de las objeciones, siempre relativas cuando se trata de una pieza de esta categoría, puede mencionarse la larga duración de **Vivir**, que en la segunda parte —casi otra película contrapuesta a la primeramente planteada— incurre en ciertas reiteraciones en la escena del funeral.

La pregunta final que queda flotando tras la lectura de Tolstoi y la contemplación del film de Kurosawa podría expresarse brutalmente así: ¿qué es una vida lograda, una vida que «mantuviese el tipo» ante la muerte inminente? Iván Illich y el señor Watanabe conocen las insuficiencias de su existencia y probablemente sueñan con otra vida más plena, más lograda. Pero, ¿conocen acaso el precio que habrían debido pagar por esa trayectoria diferente? ¿les habría consolado realmente más ante la pérdida total y definitiva? Incluso Cristo en la cruz sintió por un momento el abandono definitivo de no haber sido más que un hombre y por tanto, en cierta medida, un fracaso. Quizá en el instante final sólo pueda decirse con honradez, sea cual fuere el camino seguido de la cuna a la tumba, lo que certifica el Teseo de André Gide como colofón de este su último relato: «*He vivido*».

Barbarroja

Jesús Angulo

Aldo Tassone[1] inserta **Barbarroja** (1965) en una «*especie de trilogía de la miseria*», de la que asimismo formarían parte **Bajos fondos** (1957) y **Dodeskaden** (1970). Por su parte, para Jacques Lourcelles[2] la película se entroncaría en una «*trilogía humanista*», junto con **Vivir** (1952) y la citada **Dodeskaden**. Sea como fuere, de lo que no cabe duda es de que **Barbarroja** se inscribe dentro de la fértil, y tantas veces conmovedora, serie de filmes que se corresponden más directamente con las preocupaciones sociales de Kurosawa. Una línea en la que, además de las citadas y sin que esto suponga una lista excluyente, entrarían de lleno títulos como **El ángel borracho** (1948) y **El perro rabioso** (1949), aunque esas preocupaciones sociales se puedan rastrear fácilmente en la mayor

parte de su filmografía.

En todas las películas citadas Kurosawa hace que sus personajes se muevan en microcosmos en los que la miseria campa a sus anchas, adquiriendo una entidad dolorosamente física. En **El ángel borracho** sus personajes se moverán en el reducido espacio que parece ordenarse en torno a una charca hedionda; en **El perro rabioso**, en las calles de una ciudad degradada y hacinada en la que la cartilla de racionamiento de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial es la mejor forma de identificación; en **Vivir**, en un bullicio de calles, bares y polvorientas oficinuchas municipales; en **Bajos fondos**, en un albergue insalubre cuya galería de machacados por la vida es inabarcable; en **Barbarroja**, en un hospital que sobrevive a duras penas en su intento de servir de refugio a los enfermos más desfavorecidos; en **Dodeskaden**, en fin, en un barrio de chabolas en las afueras de una gran ciudad. La insalubridad y el hacinamiento hacen que un olor entre dulzón y putrefacto traspase los límites de la pantalla.

Frente al tono épico de películas como **Los siete samuráis** (1954)[3], **Trono de sangre** (1957), **La fortaleza escondida** (1958), **Yojimbo** (1961), **Kagemusha, la sombra del guerrero** (1980) o **Ran** (1985), en los títulos citados al principio es evidente un contundente aliento lírico. Una lírica hecha de devastación y miseria, sí, pero en la que no están ausentes el humor, la ironía, la ternura y hasta la búsqueda de una cierta estética de la inocencia, que alcanzará cotas conmovedoras en **Dodeskaden**, que, por momentos, puede recordar ejercicios tan diversos en ese sentido como **Tiempos modernos** (*Modern Times*; Charles Chaplin, 1936) o **La Terra vista dalla Luna** (Pier Paolo Pasolini, 1966).

La acción de **Barbarroja** se desarrolla a principios del siglo XIX, en el pequeño pueblo de Edo, en el que se sitúa el hospital que dirige el inflexible doctor Kyojo Niide, más conocido como Barbarroja. Éste saca adelante en su hospital una consulta gratuita para los más pobres, a costa de cobrar considerables sumas a los más acomodados: humor, ironía y crítica social se entremezclan en la secuencia en que el doctor Barbarroja atiende a un potentado, cuya única enfermedad consiste en comer sin parar de la mañana a la noche y al que aligera generosamente sus arcas a cambio de, simplemente, ponerle a régimen. A ese hospital llegará Yasumoto,

auténtico protagonista del film, que ha estudiado medicina holandesa en Nagasaki y aspira a convertirse en el médico privado de un *shogun*[4], por lo que recibe de mala gana la orden paterna de pasar una temporada en tan poco apetecible lugar.

Poco a poco la terca realidad irá transformando la forma de ver el mundo de Yasumoto, de forma que en él, y en palabras de Lourcelles[5] referidas a **Vivir**, «*el paso del tiempo entraña un progreso moral*». Un progreso moral que no es sino consecuencia de la relación primero reticente, más tarde invadida por la curiosidad y finalmente apasionada de Yasumoto hacia una serie de personajes que constituyen una espléndida galería de seres supuestamente episódicos, pero que guardan, en cada uno de los casos, historias que, por sí solas, serían capaces de erigirse en la trama central de otras tantas narraciones.

El primero de los encuentros iniciáticos de Yasumoto es el de la bella joven, una auténtica mantis como la califican en el hospital (ha matado sucesivamente a tres amantes en una reacción obsesiva, que proviene del rechazo producido por las repetidas violaciones que sufrió desde su niñez), que se encuentra aislada en un pequeño pabellón del hospital, Yasumoto acaba sucumbiendo a sus encantos y sólo la aparición del propio Barbarroja en el último momento impide que se convierta en su cuarta víctima.

Tras la violencia como rechazo de la injusticia, el joven médico se enfrenta directamente a la muerte. Se trata de la de un anciano que soporta en silencio los dolores de la agonía. Su historia la conoceremos cuando su hija aparezca en el hospital para honrar la memoria de su padre. Muchos años antes, siendo niña, la joven fue arrastrada de la casa paterna por su madre, enamorada de un hombre mucho más joven que ella. Con el tiempo, la madre no encuentra otra forma de retener a su amante que casándolo con su propia hija, que a su vez engendra dos hijos de él. Cuando años después la hija, ya libre, encuentra a su padre, es incapaz de compartir su vida con él: «*¿Cómo podía irme con él y llevarme a los hijos del hombre que le había quitado a su esposa y su hija?*». Ése es el secreto que ha impedido al anciano permitirse el alivio de gemir un dolor físico, que ha quedado ahogado por la vergüenza y un mucho más profundo dolor moral.

De nuevo la muerte, otra vez la agonía. Esta vez un hombre que ha dedicado toda su existencia en el hospital a trabajar para aliviar el sufrimiento de los que le rodean. Antes de expirar, reúne a compañeros y médicos para contar su propia historia, que ha rumiado durante años con no menos desgarro. Enamorado de una joven, consigue casarse con ella. Todo parece estar tocado por la

felicidad, hasta que su mujer desaparece tras un violento terremoto. Años después, la reencuentra con un hijo en los brazos. Le dejó porque, en realidad, ya estaba casada con el hombre al que debía gratitud por lo mucho que había ayudado a su pobre familia. Tras el reencuentro, la joven es incapaz de volverle a abandonar, por lo que se suicida en sus brazos con una navaja.

Estos encuentros han ido minando la resistencia de Yasumoto. Su altanería se ha volatilizado. Barbarroja sabe que es el momento de la prueba definitiva. Con el fin de la primera parte de la película (110 minutos de los 180 de su metraje), comienza una especie de carrera de relevos en ese terreno. Un terreno, el del aprendizaje, que estará presente en gran parte del cine de Kurosawa, desde su primera película **La leyenda del gran judo** (1943) y que, además de en el protagonista de ésta, se reflejará, entre otros, en el joven gángster de **El ángel borracho**, el policía principiante de **El perro rabioso**, el aprendiz de samurái de **Los siete samuráis**, la princesa Yukihime de **La fortaleza escondida**, los alumnos del protagonista de **Sanjuro** (1962) o el militar ruso de **Dersu Uzala** (1975).

Yasumoto es encargado por el doctor Barbarroja del cuidado de Otoyo, una niña de apenas doce años, que ha sido rescatada del burdel, en el que estaba a punto de ser iniciada, por el director del hospital, que no duda en utilizar la violencia para liberarla. Otoyo se refugia en el silencio de un mundo que para ella no ha supuesto más que una sucesión de agresiones. Poco a poco, Yasumoto pasa de alumno a maestro y va ganando la confianza de la niña. En esa carrera de relevos de la que hablábamos, Otoyo se convierte en la referencia de un chaval de ocho años, que se ve obligado a robar para poder llevar algo de comida a su mísera familia. La desesperación de esa familia es tal que deciden llevar a cabo un suicidio colectivo con matarratas. Aunque mueren dos de sus hermanos, el pequeño Chobo y sus padres son llevados al hospital aún con vida. Posiblemente la secuencia en la que el lirismo de Kurosawa alcanza una mayor altura en toda la película es aquélla en que las trabajadoras del hospital, a las que se une enseguida Otoyo, gritan el nombre del niño hacia el fondo de un pozo, en la creencia de que su llamada ejercerá de sortilegio para arrancarle de la muerte.

Aunque Kurosawa se niegue a caer en un pesimismo sin

agarraderas, tampoco evita dejar claro su profundo escepticismo. La raíz social de la miseria queda meridianamente clara: «*Si no hubiese pobreza la mitad de estas personas no estaría enferma*», afirma el doctor Barbarroja. Es el mismo discurso de **El perro rabioso**, explicitado por la joven bailarina, cuando afirma: «*Sólo pueden tenerlos los ricos. Los pobres tenemos que robar para comprarlos*», refiriéndose al lujoso vestido que le ha regalado Yusa gracias al «botín» obtenido a raíz de uno de sus asesinatos. En consecuencia, Murakami, el policía protagonista de esta película, que considera finalmente a Yusa «*una víctima*», será meridianamente claro: «*En este mundo no hay maldad, sólo malos ambientes*».

La indolencia de la clase política también queda en evidencia: «*¿Acaso la política ha hecho algo por los pobres alguna vez?*», dice Barbarroja cuando recibe la noticia de que le han recortado las subvenciones públicas, ya de por sí insignificantes. Por no hablar de la agónica lucha del protagonista de **Vivir** (sin duda, la obra maestra de Kurosawa) contra la ciega burocracia municipal.

Un tema pocas veces abordado en el análisis de la obra del director japonés es el de las relaciones amorosas. A menudo tachado de misógino, el propio Kurosawa se rebeló siempre contra esa acusación, afirmando que si las mujeres tienen en su cine una importancia tan sólo relativa, es porque sus historias brotaban en su cabeza siempre enmarcadas en un mundo masculino, lo que no llevaba consigo ningún tipo de tratamiento peyorativo del universo femenino. De hecho, en **Barbarroja** las figuras femeninas son invariablemente víctimas de un mundo que las agrede una y otra vez. Es el caso de la «mantis» que reacciona devolviendo la violencia de la que ha sido objeto desde su infancia; de la hija del anciano moribundo, obligada a casarse con su padrastro; de la joven enamorada que, obligada a casarse por presiones familiares, prefiere la muerte a volver a abandonar a su amante; de Otoyo, la niña refugiada en la desconfianza, tras no recibir otra cosa que malos tratos. Sin las mismas consecuencias dramáticas, el propio Yasumoto ha sido enviado al hospital del doctor Barbarroja a raíz de un desengaño amoroso, al ser rechazado por su prometida.

Como en otras muchas ocasiones[6], Kurosawa utiliza el *flashback* de manera magistral. A través de ellos da entrada a las historias paralelas que han de jalonar el camino iniciático de

Yasumoto. La narración se bifurca, se enriquece y adquiere una intensa complejidad formal, ampliando a su vez el escenario visual —casi único, salvo en el caso de estas historias intrusas— del hospital, lo que constituye uno de los mayores aciertos del film.

Se ha señalado reiteradamente la interpretación del gran Toshiro Mifune, en el papel de Barbarroja, como el gran lastre de la película. El propio Kurosawa lo señaló, hasta el punto de que jamás volvió a contar con él en el resto de su carrera. Efectivamente, Mifune se rebeló contra el director y construyó un personaje frío y duro, incapaz de las mínimas debilidades. Enamorado de una concepción equivocada del personaje, el actor lo dotó de un cierto carácter heroico que le situaba por encima del resto de los personajes, por encima del bien y del mal, en una historia que si algo exigía, era humanidad en cada uno de ellos. Todo lo contrario de lo que, años antes, había hecho Kurosawa con el doctor Sanada de **El ángel borracho**. Para evitar el maniqueísmo en el que podía caer su historia en el enfrentamiento entre Sanada (interpretado de manera genial por Takashi Shimura, otro de sus actores-fetiche e insuperable protagonista de **Vivir**) y el gángster Matsunaga (Mifune, saltando al estrellato a partir de esta interpretación),

convierte a aquél en alcohólico y, por lo tanto, débil a su vez. Mifune no permitió el menor resquicio para «su» Barbarroja, al que, seguramente, Kurosawa hubiese dado una complejidad fordiana, que hubiera convertido una gran película en algo parecido a una obra maestra.

Kagemusha, la sombra del guerrero

José Aparicio

Tras el gran éxito, Oscar incluido, de **Dersu Uzala** (1975), tuvieron que transcurrir cinco años antes de que Kurosawa pudiera realizar un nuevo film. Contó para ello, dada la ambición del proyecto y el gran presupuesto necesario para llevarlo a cabo, con el apoyo financiero de George Lucas y Francis Ford Coppola, tan admiradores de la obra del maestro japonés, quienes actuaron como productores ejecutivos de la versión internacional de la película.

Para realizar su nuevo proyecto y tras casi veinte años sin rodar un film histórico, Kurosawa se traslada nuevamente al turbulento siglo XVI japonés, tan querido y admirado por el director, en el que transcurre la acción de **Kagemusha, la sombra del guerrero**.

Inspirada en un oscuro episodio histórico sucedido en 1575, una época en la que Japón vivía asolado por los enfrentamientos y las

guerras entre los diferentes señores feudales que luchaban por conseguir un mayor poder y hegemonía en el país, **Kagemusha, la sombra del guerrero** narra sucesos que explican el esplendor y caída de uno de estos generales y su clan.

Shingen Takeda es el jefe de uno de los tres poderosos clanes que luchan por la conquista de Kioto. Dominar la capital supondría el dominio sobre el país entero. Mientras, un vulgar ladrón, condenado a muerte por sus delitos, es salvado de la ejecución gracias a su enorme parecido con el general Takeda. Es Nobukado, el hermano del propio Shingen Takeda quien piensa que esa semejanza física podrá ser de gran utilidad en el futuro y quien decide perdonarle la vida. En efecto, la prodigiosa similitud pronto va a prestar buenos servicios a los intereses del clan.

Durante el asedio a Kioto, Shingen es gravemente herido pero, antes de morir, da instrucciones a sus generales para que mantengan en secreto su muerte por un periodo de tres años. Ese engaño, que sus enemigos no conozcan la desaparición del gran guerrero, permitirá la victoria de sus ejércitos.

Para poder mantener la mentira, será el ladrón salvado de la muerte quien asumirá el papel del fallecido general. Será su doble, su *kagemusha*, «la sombra del guerrero».

La usurpación se lleva a cabo con éxito. Los espías enemigos son engañados. Como también lo son los miembros de la corte y hasta el pequeño nieto del general muerto. Los generales del clan se muestran satisfechos con la situación, que permite mantener atemorizados a los clanes rivales. La farsa muestra su total eficacia cuando el clan Takeda es atacado por las tropas rivales y Kagemusha desempeña a la perfección el rol de general jefe. El clan Takeda obtiene la victoria en el combate.

Kagemusha, «la sombra del guerrero», que en un principio asumió su papel a regañadientes, va «encarnándose» cada vez más en la figura del auténtico Shingen Takeda, la sombra y el original se van fundiendo según se suceden las situaciones, los meses y los años. Tan sólo Katsuyori Takeda, el hijo del fallecido Shingen, celoso por no sentirse reconocido en sus méritos militares, mostrará su desagrado con la simulación orquestada.

La ficción finalizará bruscamente cuando Kagemusha intenta en vano montar el caballo de Shingen Takeda, Es derribado, cae al

suelo y, al ser atendido por los sirvientes que miran si está herido, todos pueden ver que no tiene en su cuerpo las cicatrices ni las señales que el verdadero Takeda tenía. La representación ha terminado.

Kagemusha es expulsado violentamente del castillo y vuelve a su miserable vida anterior. Ahora, cuando ya todos conocen la desaparición del viejo Shingen Takeda, su hijo Katsuyori, sediento de poder y reconocimiento, quiere hacer valer sus méritos como guerrero y, desobedeciendo las consignas de sus generales que le aconsejan no moverse, responde a un nuevo ataque de los ejércitos de los clanes enemigos. La batalla supone la derrota total del clan Takeda y el exterminio de su ejército.

Kagemusha (que, escondido entre la maleza, ha presenciado horrorizado el desastre) reacciona como si de un auténtico general Takeda se tratara. En un impulso suicida, armado con una lanza recogida en el campo de batalla, atraviesa el mar de cadáveres de «sus soldados» y se dirige hacia las filas del ejército vencedor. Es mortalmente herido, pero todavía tiene vida para entrar en el lago donde flota, roto y denotado, el estandarte de Shingen Takeda. Intenta cogerlo, pero es arrastrado por las olas y muere. Su cuerpo queda flotando junto a la enseña del ejército Takeda.

Concebida como un gran fresco histórico, **Kagemusha, la sombra del guerrero** es una obra de dimensiones colosales. Y no sólo por su metraje (179 minutos en su versión íntegra; en occidente se exhibió la versión reducida de 159 minutos), inaudito en una obra de una intensidad como la que nos ocupa. Es una obra colosal también por su ambición y, por supuesto, por sus logros.

Es **Kagemusha, la sombra del guerrero** una película que reúne las características de las mejores obras épicas de la historia del cine, pero puestas aquí al servicio de una seria y rigurosa meditación sobre el papel del doble y la representación, sobre el sentido del poder, de la violencia y de la ambición política, y que es además un acercamiento a una época crucial de la historia de Japón.

Como film épico, **Kagemusha, la sombra del guerrero** es una obra extraordinaria, llena de hallazgos narrativos, puestos al servicio de una estética deslumbrante como pocas veces nos ha dado el cine, antes y después.

Cómo no sentirnos fascinados ante los bellísimos planos en tonos crepusculares, otoñales, de los jinetes desplazándose lentamente, en un desfile ceremonial, con el acompañamiento de una música, tal vez demasiado descriptiva y occidental, pero tremendamente eficaz; o ante las extraordinarias secuencias de las batallas, donde no es necesario que «veamos» para que «sepamos» todo el horror de la guerra, gracias a un uso magistral de los sonidos en *off*, las voces, los ruidos, los relinchos y bufidos de los caballos, así como las caras horrorizadas de los generales y los soldados que tanto nos dicen sobre lo que está ocurriendo en el combate.

Cómo no emocionarnos ante secuencias tan bellas como el entierro de Shingen Takeda en el lago o cómo no admirar la maestría con que nos muestra la llegada del mensajero que viene a comunicar a los Takeda la rendición del clan enemigo, rodada con nervio y ritmo propios de un musical.

El impacto formal de esta película, su capacidad expresiva y la poderosa fuerza de sus imágenes se hacen especialmente evidentes en los impresionantes minutos finales. Un alucinado Kagemusha atraviesa el campo de batalla, tras la derrota del clan Takeda. Ante él, un mar de cadáveres, soldados heridos, caballos agonizantes, banderas y armas rotas, sangre, muerte y destrucción en una dantesca visión de horror y pesadilla.

Pero el principal mérito de **Kagemusha, la sombra del guerrero**, lo que hace de ella una obra de capital importancia es su profunda reflexión sobre el papel del doble, de la máscara, de la asunción de un determinado rol y del poder de la «representación» y, en suma, del teatro. Kagemusha es «la sombra del guerrero» pero está a punto de «convertirse» en el guerrero. Sólo se deshace el engaño cuando es evidente que Shingen ha muerto. Si no existe el guerrero, no puede existir su sombra. Es entonces cuando acaba la impostura, cuando vuelve a ser el mísero ladrón de sus comienzos.

Junto a estas reflexiones y directamente ligadas a ellas, el film plantea una meditación acerca del poder. El poder, la ambición de poder y la necesidad que tienen los que lo detentan de mantenerlo a cualquier precio. Aunque ese precio sea la mentira, la falsificación y

la simulación. También habla de la crueldad de los poderosos y de los estragos provocados por los que quieren obtenerlo, el mayor de los cuales es la guerra. En **Kagemusha, la sombra del guerrero**, es la ambición del hijo Katsuyori por detentar el poder lo que provoca la terrible matanza. Algo tan absurdo provoca tanto sufrimiento y tanto horror.

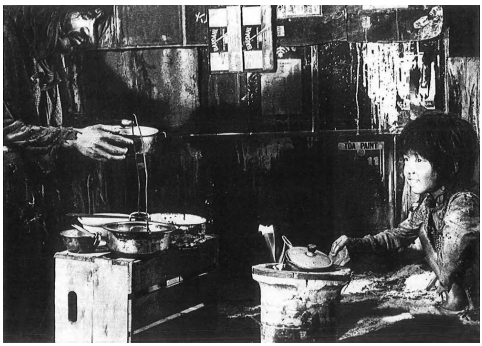
La película, estilizada en extremo, a veces fría y desnuda hasta casi la abstracción (véase el prólogo inicial, con un larguísimo plano general donde se plantea el conflicto principal de la obra), consigue, de manera muy eficaz y con gran economía de medios, reflejar atinadamente las complejas personalidades de los personajes principales. Muy pocos momentos son necesarios para que conozcamos las características psicológicas del gran patriarca Shingen Takeda, su nobleza, su ironía, su actitud ante la muerte. También conoceremos a su hermano Nobukaru, a su hijo Katsuyori, ambicioso y cruel, a los jefes de los clanes rivales y su dignidad cuando reconocen y alaban las virtudes de Shingen Takeda.

Kagemusha, la sombra del guerrero supone el reencuentro de Kurosawa, después de casi dos décadas, con la historia de su país, A pesar de ser considerado un autor «poco japonés» y muy influido por la cultura occidental, Kurosawa creía necesario conocer bien la historia de Japón. En esta película volvió su mirada a un periodo especialmente apreciado por él, el siglo XVI, una época complicada, intensa y convulsa donde se produjeron algunas de las conmociones que configuraron el Japón moderno.

Este interés por la historia de su país y el que la acción de la película transcurra en un periodo «histórico», hace posible la inclusión de elementos de la cultura tradicional japonesa que no aparecían en las obras del director inmediatamente anteriores. Aquí hay una presencia de teatro *Nô* y homenajes evidentes a la pintura de su país. Aunque, como en tantas otras ocasiones en las producciones de Kurosawa, están presentes las influencias del arte occidental: Las escenas de las batallas nos remiten inevitablemente a la obra de Paolo Uccello y el uso de la música tiene un tono eminentemente occidental.

La película, que obtuvo un gran éxito y reconocimiento internacional, ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1980.

Bibliografía seleccionada



Dodeskaden

Dolores Devesa
Alicia Potes

Libros de Akira Kurosawa

KUROSAWA, Akira: *Something Like an Autobiography*, traducido por Andie E. Bock. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1982. Edición francesa: *Comme une autobiographie*. Traducido por Michel Chion. París: Seuil - Cahiers du Cinéma, 1985. Edición española: *Autobiografía (o algo parecido)*. Traducción de Raquel Moya. Madrid: Fundamentos, 1998. (Arte, serie Cinc. 107).

Libros sobre Akira Kurosawa

Akira Kurosawa. Artículos de Herbert Achternbusch, Wolfgang Jacobsen. Klaus Kreimeier. Karsten Visarius. München, Vierta: Carl Hansen Verlag, 1988. (Reihe Film, 41).

Akira Kurosawa: *Convegno di studi Akira Kurosawa, le radici e i ponti*. A cargo de Gian Piero Brunetta. Fiesole: ETR, 1988.

Akira Kurosawa. Textos compilados y presentados por Michel Estève. París: Lettres modernes, 1990, (Études Cinématographiques,
165-169).
Primera edición: 1964. (Études Cinématographiques,
30-31).

Akira Kurosawa. Textos de Frederico Lourenço, José Navarro de Andrade, Luis Miguel Oliveira, Manuel Cintra Ferreira. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2001. (As Folhas da Cinemateca).

Perspectives on Akira Kurosawa. Edición de James Goodwin. Nueva York: G.
K. Hall:
Toronto: Maxwell Macmillan Canada; Nueva York: Maxwell Macmillan International, 1994.

DESSER, David: *The Samurai Films of Akira Kurosawa*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.

ERENS, Patricia: *Akira Kurosawa. A Guide to References and Resources*. Boston: G.
K. Hall,
1979.

EZRATTY, Sacha: *Kurosawa*. París: Éditions Universitaires, 1964. (Classiques du Cinéma, 15).

GOODWIN, James: *Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore: John Hopkins University, 1994.

GALBRAITH, Stuart: *The Emperor and the Wolf: the Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*. Nueva York: Faber and Faber, 2002.

Kurosawa: Perceptions on Life: An Anthology of Essays. Edición de Kevin K.
W. Chang.

Honolulu, Hawai: Edward Enterprises printing, 1991.
MESNIL, Michel: *Kurosawa*. París: Seghers, 1973. (Cinéma d'aujourd'hui, 77).
NIOGRET, Hubert: *Kurosawa*. París: Editions Payot, Rivages, 1995.
PRINCE, Stephen: *The Camera: The Cinema of Akira Kurosawa Warrior's*. Edición corregida y aumentada. Ed. Princeton, N. J.: Princeton University, 1999. (Primera edición: Princeton University, 1991).
RICHIE, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*. Textos adicionales de Joan Mellen. (3.ª edición, aumentada y actualizada). Berkeley: University of California, 1996. (Ediciones anteriores: Berkeley: University of California, 1965 y 1970; Edición corregida y aumentada, con textos adicionales de Joan Mellen. Berkeley: University of California, 1984).
TASSONE, Aldo: *Akira Kurosawa*. Florencia: II Castoro: 1994. (II castoro cinema, 90). Edición francesa: París: Edilig, 1983. (Cinégraphiques).
TUCKER, Richard N.: *Kurosawa and Ichikawa: Feudalist and Individualist Japan Film Image*. Londres: Studio Vista, 1972.
VIDAL ESTÉVEZ, Manuel: *Akira Kurosawa*. Madrid: Cátedra, 1992. (Signo e Imagen, Cineastas, 12).
YOSHIMOTO, Mitsuhiro: *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham, NC; Duke University, 2000.

Guiones y monografías sobre sus películas

ALVARAY, Luisela: **Rashomon**. En *Las versiones fílmicas: los discursos que se miran*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1994.

Dodes'kad-en. *Avant-Scène Cinéma*, n.º 155, Février 1975.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Akira Kurosawa y* ***Trono de sangre***. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1963.

Focus on ***Rashomon***. Edición de Donald Richie. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1972.

Ikiru. *A film by Akira Kurosawa*. Edición e introducción de Donald Richie, Londres; Lorrimer, 1968. (Modem Film Scripts, II).

Ran. *Avant-Scène Cinéma*, n.º 403-404, junio-julio 1991.

Le livre de ***Ran***. Texto de Bertrand Raison con la colaboración de Serge Toubiana. París: Cahiers du cinéma: Seuil: Greenwich Film Production, 1985.

Ran. Traducido por Tadashi Shishido. Boston: Shambhala, 1986.

Rashomon*: Akira Kurosawa, director*. Donald Richie, editor, New Brunswick: Rutgers University, 1987, (2.ª edición: Londres: Rutgers, 1990).

Rêves. *Avant-Scène Cinéma*, n.º 393, Juin 1990.

Les sept samouraïs. *Avant Scène Cinéma*, n.º 113, Avril 1971.

Seven Samurai. A film by Akira Kurosawa. Traducción inglesa e introducción de Donald Richie. Londres: Lorrimer, Faber and Faber, 1992.

Seven Samurai *and oilier Screenplays*: Ikiru. Seven Samurai. Throne of Blood. Akira Kurosawa. Londres: Faber and Faber, 1992.

Libros generales

Chefs-d'œuvres el panorama du cinema japonais (Initiation au cinéma japonais)
1898-1961
. París: Cinémathèque française, 1963.

Reframing Japanese Cinema: Authorship. Genre. History. Edited by Arthur Nolletti and David Desser. Bloomington: Indiana University, 1992.

AGEL, Henri: *Akira Kurosawa*. En *Les grans cinéastes*. París: Editions Universitaires, 1960.

ANDERSON, Joseph L.; Richie, Donald: *The Japanese Film: Art and industry*. Prólogo de Akira Kurosawa. Edición ampliada. Princeton, N. J.: Princeton University, 1982.

BAZIN, André: *El cine de la crueldad*. Bilbao; Mensajero, 1977. (Traducción de *Le Cinéma de la cruauté*. París: Flammarion, 1975).

BOCK, Audie: *Japanese Film Directors*. San Francisco; Kodansha international, 1985.

BURCH, Noël: *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Edición y revisión de Annette Michelson. Berkeley: University of California, 1979.

BURCH, Noël: *Akira Kurosawa*. En *Cinema. A Critical Dictionary*. Edición de Richard Roud. Nueva York: Viking Press, 1980.

BURCH, Noël; *Approaching Japanese Film*. En *Cinema and Language*. Edición de Stephen Heath y Patricia Mellencamp. Los Angeles: University Publications of America, 1983.

COLINA, José de la; *Miradas al cine (artículos de crítica)*. México: Secretaría de Educación Pública, 1972.

COWIE, Peter: *Akira Kurosawa*. En *50 Major Film Directors*. South Brunswick, N. Y.: A.
S. Barnes;
Londres: Tantivy Press, 1975.

DAVIES, Anthony: *Filming Plays: the Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles. Peter Brook and Akira Kurosawa*
Shakespeare's
. Cambridge: Cambridge University, 1988.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Imágenes del cine japonés*. San Sebastián;

Festival Internacional de Cine, 1961.
GIUGLARIS, Shinohu y Marcel: *El cine japonés*. Madrid: Rialp, 1957. (Traducción de *Le Cinéma japonais*. París: Éditions du Cerf, 1956).
MCDONALD, Keiko I.: *Cinema East: A Critical Study of Major Japanese Films*. Rutherford, N. J.: Fairleigh Dickinson University, 1983.
MELLEN, Joan: *Voices from the Japanese Cinema*. Nueva York: Liveright, 1975.
MELLEN, Joan: *The Waves at Genji's Door: Japan Through its Cinema*. Nueva York: Pantheon Books, 1976.
READER, Keith: *Akira Kurosawa*. En *Cultures on Celluloid*. Londres, Melbourne, Nueva York: Quartet Books, 1981.
RICHIE, Donald: *Dostoievski with a Japanese Camera*. En *The Emergence of Film Art*. Edición de Lewis Jacobs. Nueva York: Hopkinson & Blake,
1969.
RICHIE, Donald: *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1971.
RICHIE, Donald: *Japanese Cinema: an Introduction*. Hong Kong; Oxford University Press, 1990.
RIUS SALETA, Felipe: *Zinema Japoniarra, Kurosawa, Ozu, Mizoguchi eta beste*. Irún: Alberdania, 1999.
SATO, Tadao: *The Meaning of Life in Films*
Kurosawa's
. En *Currents in Japanese Cinema*. Traducción de Gregory Barrett. Tokyo: Kodansha International, 1982.
SATO, Tadao: *Le cinéma japonais*. París: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.
SILVER, Alain: *Akira Kurosawa*. En *The Samurai Film*. Cranbury, N. J.: A.
S. Barnes,
1977.
STEVESON, Arne: *Screen Series Japan*. Nueva York: A.
S. Barnes,
1971.
TESSIER, Max: *images du cinema japonais*. París: Henri Veyrier, 1981.

Artículos

«Akira Kurosawa: reflexiones cinematográficas». *Cine Cubano*, n.º 105, 1983.

«Le cinéma japonais». *Cinéma*, n.º 6, junio-julio 1955.

«Cinéma japonais». *Positif*, n.º 313, Mars 1987.

«Dossier Akira Kurosawa», *Positif*, n.º 296, octubre 1985.

«Dossier Vogue par Kurosawa». *Vogue*, n.º 692, diciembre 1988-enero 1989.

«The Japanese Cinema», *Film Journal*, n.º 11, octubre 1958.

«Regards sur le cinéma japonais». *Revue internationale du cinéma*, n.º 14, 1960.

ALLEN, W,: «Kurosawa's **Kagemusha**», *Stills*, vol. 1, n.º 2, Spring 1981.

AMENGUAL, Barthélemy: «Quand Kurosawa cultivait le "cinéma impur"». *Positif*, n.º 461-462, julio-agosto 1999.

ANDERSON, Joseph L.: «Japanese Swordfighters and American Gunfighters», *Cinema Journal*, 12, n.º 2, 1973.

ANDERSON, Joseph L.; Hoekzen, Loren: «The Spaces Between: American Criticism of Japanese Film». *Wide Angle*, 1, n.º 4, 1977.

AUDUREAU, Christophe: «Histoires de l'oeil». *Positif* n.º 461-462, julio-agosto 1999.

BERNSTEIN, Matthew:
«Kurosawa's
Narration and the Noh Theater». *Post Script*, 20, n.º 1, otoño 2000.

BILLARD, Pierre: «Un maître du cinéma japonais». *Cinéma*, n.º *6*, junio-julio 1955.

BOCK, Audie: «Kurosawa», *Take One*, 7, n.º 4, marzo 1979.

BOYD, David: «**Rashomon**: From Akutagawa to Kurosawa». *Literature/Film Quarterly*, 15, n.º 3, 1987.

BURUMA, Ian: «Japan's Emperor of Film». *Nueva York Times Magazine*, octubre 1989.

CARR, Barbara; «Goethe and Kurosawa: Faust and the Totality of Human Experience. West and East». *Literalure/Film Quarterly*, 24, n.º 3, 1996.

CASAS, Quim: «**Ran**. Un gran fresco histórico» *Dirigido por…*,

n.º 130, noviembre 1985.
CIMENT, Michel: «Approches du cinéma japonais». *Positif*, n.º 73, febrero 1966.
CIMENT, Michel; Niogret, Hubert: «Akira Kurosawa». *Positif*, n.º 461-462, julio-agosto 1999.
COHN, J.: «Warriors and Women in **Sanjuro** and **Nichinichi heian**». *Literature/Fthn Quarterly*, 26, n.º 2, abril 1998.
DANEY, Serge: «Un ours en plus (**Dersu Uzala**)». *Cahiers du cinéma*, n.º 274, marzo 1977.
DESSER, David: «Kurosawa's Eastern "Western"». *Film Criticism*, 8, n.º 1, otoño 1983.
ESTÈVE, Michel: «Cinéma étranger: Akira Kurosawa». *Cinématographe*, n.º 11, enero-febrero 1975.
GAFFARY. FAROUK: «Les deux visages D'Akîra Kurosawa». *Positif*, n.º 22, marzo 1957.
GRILLI, Peter; «Kurosawa Directs a Cinematic *Lear». New York Times*, diciembre 1985.
GRILLI, Peter: «The Old Man and the Scene: Notes oil the Making of **Ran**», *Film Comment*, 21, n.º 5, 1985.
HEREDERO, Carlos F.: «**Los sueños de Akira Kurosawa**. La elocuencia del testamento». *Dirigido por…*, n.º 180, Mayo 1990.
HOGUE, Peter: «The Kurosawa Story». *Film Comment*, 35, n.º 1, enero-febrero 1999.
JEAN, Marcel: «Akira Kurosawa un humaniste dans les ténèbres». *Séquences*, n.º 124, abril 1986.
KANE, Julie: «From the Baroque to Wabi: Translating Animat Imagery from
Shakespeare's
King Lear to
Kurosawa's
Ran». *Llterature/Film Quarterly*, 25, n.º 2, abril 1997.
KEMP, Philip: «Before the Rain». *Sight and Sound*, 12, n.º 2, febrero 2002.
KINDER, Marsha: «Throne of Blood: A Morality Dance». *Llterature/ Film Quarterly*, 5, n.º 4, otoño 1977.
KOTT, Jan: «**Ran**», *Positif*, n.º 461-462, julio-agosto 1999.
LANNES-LACROUTZ: «Le sabre et le camélia». *Positif*, n.º 313, marzo

1987.
LEMARIÉ, Yannick: «L'œil, le trou et la boue». *Positif*, n.º 461-462, julio-agosto 1999.
LEUTRAT, Jean-Louis: "Le festin de
l'araignée".
Positif, n.º 461-462, julio-agosto 1999.
LEYDA, Jay: "The Films of Kurosawa". *Sight and Sound, 24*, n.º 2, octubre-diciembre 1954.
MACDONALD, Kevin: "The Films of Akira Kurosawa". *Post Script*, 20, n.º 1, otoño 2000.
MANHEIM, M.: "The Function of Battle Imagery in
Kurosawa's
Histories and the Henry V. Films". *Literalure/Film Quarterly, 22*, n.º 2, abril 1994.
MARKER, Chris: "A. K. Narration". *Positif*, n.º 296, Octobre 1985.
MARTIN, Marcel: "Sept ans de cinéma japonais". *Image et son/La Revue du Cinéma*, n.º 118, 1957.
MARTIN, Marcel: "Kurosawa ou les passions déchaînés". *Cinéma*, n.º 17, Avril 1957.
MASSON, Alain: "Akira Kurosawa". *Positif*, n.º 419, Janvier 1996.
MAXFIELD, James: "The Moral Ambiquity of
Kurosawa's
Early Thrillers". *Film Criticism*, 18, n.º 1, otoño 1993.
MAXFIELD, James: "The Earth Is Burning:
Kurosawa's
Record of a Living Being". *Literalure/Film Quarterly*, 26, n.º 2, abril 1998.
MCDONALD, L: "Swordsmanship and Gamesmanship: Historical
Kurosawa's
Milieu in **Yojimbo**. *Literalure/Film Quarterly*", 8, n.º 3, 1980.
MELLEN, Joan: «The Epic Cinema of Kurosawa». *Take One*, 3, n.º 4, 1972.
MITCHELL, Greg: «Kurosawa in Winter». *American Film*, 7, n.º 6, abril 1982.
MIYAGAWA, Kazuo: «My Life as a Cameraman: Yesterday-Today-Tomorrow». Traducción de Linda Ehrlich y Akiko Shibagaki. *Post Script*, 11, n.º 1, 1991.
MONTERDE, José Enrique: «La memoria del pueblo japonés: Akira

Kurosawa». *Dirigido por…*, n.º 118, octubre 1984.
MULLIN, M.: «*Macbeth* on Film». *Literalure/Film Quarterly*, 1, n.º 4, otoño 1973.
NAVARRO, Antonio José;
FERNÁNDEZ
VALENTI,
Tomás: «Akira Kurosawa. Apuntes sobre el cine de su excelencia el Emperador», *Dirigido por…*, n.º 272, octubre 1998 y n.º 273, noviembre 1998.
NAVE, Bernard: «Kurosawa redécouvert». *Jeune Cinéma*, n.º 132, febrero 1981.
NIOGRET, Hubert: «Tutto Kurosawa». *Positif*, n.º 249, diciembre 1981.
NIOGRET, Hubert; TESSIER, Max; BOURGUIGNON, Thomas: «Mémoires du Japon». *Positif*, n.º 369, noviembre 1991.
OBAYASHI, Nobuhiko: «Kurosawa and Cinematic Traditions». *Post Script*, 20, n.º 1, otoño 2000.
OLLA, Gianni: «Kurosawa». *Cinefórum*, 21, n.º 209, 1981.
PEZZOTLA, Alberto: «Trionfo della morte, trionfo del cinema». *Filmcritica*, 37, n.º 363, 1986.
PINTO, Alfonso: «Akira Kurosawa». *Films in Review*, 18, n.º 4, abril 1967.
POIRSON, Marion: «Shakespeare japonisé: les adaptations théâtrales d'Akira
Kurosawa». *Cahiers de la Cinémathèque*, n.º 72-73, noviembre 2001.
PRINCE, Stephen: «Zen and Selfhood: Patterns of Eastern thought in Kurosawa's
Films». *Post Script*, 7, n.º 2, Invierno 1988.
PRINCE, Stephen: «Memory and Nostalgia in
Kurosawa's
Dream World». *Post Script*, 11, n.º 1, otoño 1991.
PRINCE, Stephen: «In Memory of Akira Kurosawa». *Post Script*, 20, n.º 1, otoño 2000.
RAISON, Bertrand: «Kurosawa dans le miroir japonais». *Cahiers du cinéma*, n.º 375, septiembre 1985.
RAMASSE, François: «Kurosawa en Russie». *Positif*, n.º 252, marzo 1982.

RAY, Satyajit: «Tokyo, Kyoto et Kurosawa». *Positif*, n.º 225, diciembre 1979.
RICHIE, Donald: «Viewing Japanese Film: Some Considerations». *Journal*
Easl-West
, 1, n.º 1, 1986.
RICHIE, Donald: «The Men Who Trend on the
Tiger's
Tail: Kurosawa and the Theater». *Post Script, 20*, n.º 1, otoño 2000.
ROLLET, Sylvie: «Kurosawa et Dostoievski. Un dialogue souterrain». *Positif*, n.º 461-462, julio-agosto 1999.
ROSS, Lillian: «Profiles: Kurosawa Frames». *New Yorker*, diciembre 1981.
RUSSO, Eduardo A.: «Kurosawa». *El amante Cine*, 7, n.º 80, noviembre 1998.
SCORSESE, Martin; UMEMOTO, Yoichi; TESSON, Charles: «Hommage à Akira Kurosawa». *Cahiers du cinéma*, n.º 528, octubre 1998.
SELTZER, Alex: «Seeing Through the Eyes of the Audience». *Film Comment*, 29, n.º 3, mayo-junio 1993.
SERPER, Zvika: «Blood Visibility/lnvisibitity in
Kurosawa's
Ran». *Literature/Film Quarterly*, 28, n.º 2, 2000.
SERPER, Zvika: «Kurosawa's Dreams: A Cinematic Reflection of a Traditional Japanese Context». *Cinema Journal*, n.º 4, verano 2001.
SETON, Marie: «Akira Kurosawa: des classiques russes et anglais pour faire réfléchir les japonais». *Radio-cinéma-télévision*, n.º 417, 1955.
SIMONE, R. T.: «The Mythos of "the Sickness unto Death":
Kurosawa's
Ikiru and
Tolstoy's
The Death of Ivan Ilych. Literature/Film Quarterly», 3, n.º 1, invierno 1975.
TASSONE, Aldo: «La fascination des grandes ambitions des grands héros, des grands brigands». *Cinéma*, n.º 262, octubre 1980.
TAYAMA, Rikiya; «Kurosawa et la critique japonaise». *Image et son/La*

Revue du Cinéma, n.º 243, noviembre 1970.
TESSIER, Max: «Du "Dostoievskisme" au "Rousseauisme"». *Ecran*, n.º 48, junio 1976.
TESSIER, Max: «Un film rêve: les rêves filmés de Kurosawa» *Revue du Cinéma*, n.º 447, marzo 1989.
TESSIER, Max: «Du *Nô* à Shugoro Yamamoto. Kurosawa et la littérature japonaise». *Positif*, n.º 461-462, julio-agosto 1999.
TESSON, Charles: «Dessins et gouaches de Kurosawa: une fortresse cachée». *Cahiers du cinéma*, n.º 317, noviembre 1980.
TESSON, Charles; Obayashi, Nobuhiko: «Les génies d'un rêveur». *Cahiers du cinéma*, n.º 431-432, mayo 1990.
TOBIN, Yan: «Influences et libertés dans trois extraordinaires polars». *Positif*, n.º 461-462, julio-agosto 1999.
VALOT, Jacques: «Six fois Kurosawa: quelques constantes». *Image et Son*, n.º 344, noviembre 1979.
VIDAL ESTÉVEZ, Manuel: «William Akira Shakespeare Kurosawa». *Nosferatu*, n.º 8, febrero 1992.
VIDAL ESTÉVEZ, Manuel: «Mirando a Kurosawa». *Nosferatu*, n.º 11, enero 1993.
YAMADA, Koichi: «Destin de samourai». *Cahiers du cinéma*, n.º 182, septembre 1966.
YI, Hyangsoon: «Kurosawa and Gogol: Looking through the Lens of Metonymy». *Literalure/Film Quarterly*, 27, n.º 3, 1999.
ZAMBRANO, Ana Laura: «Throne of Blood: Kurosawa's *Macbeth», Literalure/Film Quarterly, 2*, n.º 3, verano 1974.

Entrevistas

«An interview with Kurosawa». *Cinema* (Los Angeles), 1, n.º 5, agosto-septiembre 1964.

«Interview with Akira Kurosawa». *Filmmakers Newsletter*, 8, n.º 12, octubre 1975.

«Kurosawa: declaraciones». *Contracampo*, n.º 21, abril-mayo 1981. (Traducción de: *Cahiers du cinéma*, octubre 1966 e *Image et Son*, n.º 354, octubre 1980).

«Kurosawa y García Márquez, conversación». *Cine Cubano*, n.º 133, 1991.

ALION, Yves; OSHINTA, Y.: «Toshiro Mifune. Le dernier samourai». *Revue du Cinéma*, n.º 457, febrero 1990.

CADOU, Catherine; TASSONE, Aldo: «Akira Kurosawa. Los ocho sueños de un samurái». *Dirigido por…*, n.º 181, junio 1990.

COHEN, Bernard; HORIUCHI, Jacqueline: *«Shukan myojo». Positif*, n.º 225, diciembre 1979.

DECAUX, Emmanuel; VILLIEN, Bruno: «Entretien avec Akira Kurosawa» *Cinématographe*, n.º 88, abril 1983.

ELLEY, Derek: «Kurosawa at the NFT». *Films and Filming*, n.º 380, mayo 1986.

GOLPARIAN, S.: «L'Empereur et moi. Abbas Kiarostami rencontre Akira Kurosawa». *Cahiers du cinéma*, n.º 479-480, mayo 1994.

HIRANO, Kyoko: «Making Films for All the People». *Cineaste*, 14, n.º 4, 1986.

KUROSAWA, Akira; «Dits». *Positif*, n.º 132, noviembre 1971.

KUROSAWA, Akira: «Kurosawa on Kurosawa». *American Film*, 7, n.º 6, abril 1982.

KUROSAWA, Akira; «Les 100 films choisis». *Positif*, n.º 461-462, julio-agosto 1999.

KUROSAWA, Akira: «A propos de la critique cinématographique». *Positif*, n.º 461-462, julio-agosto 1999.

KUROSAWA, Akira: «Les fleurs de cerisiers d'octobre». *Positif*, n.º 461-462, julio-agosto 1999.

MAILLET, Dominique: «Akira Kurosawa». *Cinématographe*, n.º 22, diciembre 1976.

MAYBERRY, Ruth: «Donald Richie:

He's
the Pure Artist». *American Film*, 7, n.º 6, abril 1982.
MESNIL, Michel: «Visite à
l'empereur
du Japon». *Cinéma*, 103, febrero 1966.
NIOGRET, Hubert: «Le combat des couleurs: sur **Ran**». *Positif*, n.º 296, octubre 1985.
NIOGRET, Hubert: «Entretien avec Toshiro Mifune». *Positif*, n.º 352, junio 1990.
NIOGRET, Hubert; TESSIER, Max; BURUMA, Ian: «Kazuo Miyagawa, le soleil en face. Kazuo Miyagawa, la lumière de la lune vague». *Positif*, n.º 471, mayo 2000.
RAMASSE, François; Tassone, Aldo: «Apocalypse nô ou la fin
d'un
humanisme». *Positif*, n.º 235, octubre 1980.
RICHIE, Donald: «A Personal Record». *Film Quarterly*, 14, n.º 1, I960.
RICHIE, Donald: «Kurosawa on Kurosawa». *Sight and Sound*, primavera-verano y otoño-invierno 1964.
RAYNS, Tony: «Tokyo Stories: Kurosawa», *Sight and Sound*, 50, n.º 3, verano 1981.
SABOURAUD, Frédéric; Jousse, Thierry: «Le souvenir en plan(s), Entretien avec Akira Kurosawa». *Cahiers du cinéma*, 445, junio 1991.
SADOUL, Georges: «Entretien avec Akira Kurosawa». *Cinéma*. N.º 92, enero 1965.
SHIRAI, Yoshio; HAYAO, Shibata; KOICHI, Yamada: «L'Empereur», en *Cahiers du cinéma*, n.º 182, septiembre 1966.
TASSONE, Aldo: «**Ran**. El infierno según Kurosawa. Entrevista». Traducción de José María Latorre. *Dirigido por…*, n.º 131, diciembre 1985.
TESSIER, Max: «Cinq japonais en quête de films: Akira Kurosawa», *Écran*, n.º 3, marzo 1972.
TESSIER, Max: «Sur **Ran** de Kurosawa». *Revue du Cinéma*, n.º 408, septiembre 1985.
YAKIR, Dan: «The Warrior Returns». *Film Comment* 16, n.º 6, noviembre-diciembre 1980.

Filmografía

Kagemusha, la sombra del guerrero

Dolores Devesa
Alicia potes

La leyenda del gran judo (*Sugata Sanshiro*) (Japón, 1943)

Dirección: Akira Kurosawa, **Producción**: Toho (Tokio). **Productor**: Keiji Matsuzaki. **Guión**: Akira Kurosawa. Basado en la novela de Tsuneo Tomita. **Fotografía**: Akira Mimura. **Iluminación**: Shogo Onuma. **Música**: Seichi Suzuki. **Montaje**: Toshio Goto, Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Masao Totsuka. **Sonido**: Tomohisa Higuchi. **Intérpretes**: Susumu Fujita (*Silgata Sanshiro*), Denjiro Okochi (*Shogoro Yano, el maestro de judo*), Takashi Shimura (*Hansuke Murai, viejo maestro de jiu-jitsu*), Yukiko Todoroki (*Sayo, su hija*), Yoshio Kosugi (*Suburo Momma, maestro de jiu-jitsu*), Ranko Hanai (*Osumi, su hija*), Ryunosuke Tsukigata (*Gennosuke Higaki, joven maestro de jiu-jitsu*), Akitake Kono (*Yoshima Dan*), Soshi Kiyokawa (*Yujiro Toda*), Kunio Mita (*Kohei Tsuzaki*), Akira Nakamura (*Toranosuki Niiseki*), Sugisaku Aoyama (*Tsunelami Untura*), Kokuten Kodo (*el monje*), Ichiro Sugai (*Mishima, jefe de la policía*), Michisaburo Segawa (*Hatta*), Eisaburo Sakauchi (*Nemoto*), Hajime Hikari (*Torakichi*). **Duración aproximada**: 79 min. **Primera versión**: 99 min. **Otras versiones: Sugata Sanshiro** (Shigeo Tanaka, 1955); **Sugata Sanshiro** (Seiichiro Uchikawa, 1965).

La más bella (*Ichiban Utsukushiku*) (Japón, 1944)

Dirección y Guión: Akira Kurosawa. **Producción**: Toho (Tokio). **Productor**: Molohiko Ito. **Fotografía**: Joji Ohara. **Iluminación**: Masayoshi Onuma. **Música**: Seichi Suzuki. Extractos de *Semper Fidelis*, de John Philip Sousa, **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Teruaki Abe. **Sonido**: Ryoachi Sugawara. **Intérpretes**: Takashi Shimura (*director de la fábrica*), Ichiro Sugai (*su ayudante*), Yoko Yaguchi (*Tsuru Watanabe*), Takako Irie (*Tokuko Mizushima*), Sayuri Tanima (*Yuriko Tanimura*), Sachiko Ozaki (*Sachiko Yamazaki*), Shizuko Nishioka (*Fusae Nishioka*), Asako Suzuki (*Asako Suzumara*), Haruko Toyama (*Masako Koyama*) y Tokiko Hiromichi (*Tokiko Hirota) (obreras*), Akitake Kono (*maestro de música*), Koyuri Tanima, Toshiko Hattori. **Duración aproximada**: 85 min.

La nueva leyenda del gran judo o **Sugata Sanshiro, segunda parte** (*Zoku Sugata Sanshiro*) (Japón, 1945)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Toho (Tokio). **Productor**: Motohiku Ito. **Guión**: Akira Kurosawa. Basado en la novela de Tsuneo Tomita, **Fotografía**: Hiroshi Suzuki. **Iluminación**: Choshiro Ishii. **Música**: Seichi Suzuki. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Kazuo Kubo. **Sonido**: Soichi Kameyama. **Intérpretes**: Susumu Fujita (*Sugata Sanshiro*), Denjiro Okochi (*Shogoro Yano*), Ryunosuke Tsukigata (*Gennosuke y Tesshin Higaki*), Yukiko Todoroki (*Sayo*), Soshi Kiyokawa (*Yujiro Toda*), Akitake Kono (*Genzaburo Higuki*), Masayuki Mori (*Yoshima Dan*), Seiji Miyaguchi (*Kohei Tsuzaki*), Ko Ishida (*Daizo Samouji*). **Duración aproximada**: 83 min.

Los hombres que caminan sobre la cola del tigre (*Torano-o fumo otokotachi*) (Japón, 1945)

Dirección: Akira Kurosawa, **Producción**: Toho (Tokio), **Productor**: Motohiko Ito **Guión**: Akira Kurosawa. Basado en la obra de teatro *kabuki Kanjincho*. **Fotografía**: Takeo Ito. **Iluminación**: Iwaharu Hiraoka. **Música**: Tadashi Hattori. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Kazuo Kubo. **Sonido**: Keiji Hasebe, **Intérpretes**: Denjiro Okochi (*Benkei*), Susumu Fujita (*Togashi*), Masayuki Mori (*Kamei*), Takashi Shimura (*Kataoka*), Akitake Kono (*Ise*), Yoshio Kosugi (*Suruga*), Dekao Yoko (*Hitachibo*), Hanshiro Iwai (*príncipe Yoshitsune*), Kenichi Enomoto (*mozo*). **Duración aproximada**: 58 min.

Los que construyen el porvenir (*Asu o tsukuru hitobito*) (Japón, 1946)

Dirección: Kajiro Yamamoto, Hideo Sekigawa, Akira Kurosawa. **Producción**: Toho (Tokio). **Productores**: Ryo Taker, Sojiro Motoki, Keiji Matsuzaki, Tomoyuki Tanaka. **Guión**: Yusaku Yamagata, Kajiro Yamamoto. **Fotografía**: Takeo Ito, Mitsui Miura, Taiichi Kankura. **Intérpretes**: Kenji Susukida (*padre*), Chieko Takehisa (*madre*), Chieko Nakakita (*hermana mayor*), Mitsue Tachibana (*hermana menor*), Masayuki Mori (*chófer*), Sumie Tsubaki (*mujer del chófer*), Ichiro Chiba (*técnico de iluminación*), Hyo Kitazawa (*el director*), Itoko Kono (*la actriz*), Takashi Shimura (*el administrador del teatro*). Masao Shimizu (*jefe de equipo*), Yuriko Hamada (*bailarina*), Sayuri Tanima (*bailarina*). **Duración aproximada**: 81 min.

No añoro mi juventud (*Waga seishun ni kuinashi*) (Japón, 1946)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Toho (Tokio). **Productor**: Keiji Matsuzaki. **Guión**: Eijiro Hisaita, Akira Kurosawa. **Fotografía**: Asakazu Nakai. **Iluminación**: Choshiro Ishii. **Música**: Tadashi Hattori. **Montaje**: Akira Kurosawa, Toshio Goto. **Dirección artística**: Keiji Kitagawa. **Sonido**: Isamu Suzuki. **Intérpretes**: Denjiro Okochi (*profesor Yagihara*), Eiko Miyoshi (*su mujer*), Setsuko Hara (*Yukie Yagihara, la hija*), Susumu Fujita (*Takayoshi Noge*), Kokuten Kodo (*padre de Noge*), Haruko Sugimura (*la madre*), Akitake Kono (*Itokawa*), Takashi Shimura (*comisario de policía*), Taizo Fukami (*ministro de Educación*), Masao Shimizu (*profesor Hakozaki*), Haruo Tanaka, Ichiro Chiba, Isamu Yonekura, Noboru Takagi y Hiroshi Sano (*estudiantes*). **Duración aproximada**: 110 min.

Un domingo maravilloso (*Subarashiki nichiyobi*) (Japón, 1947)

Dirección: Akira Kurosawa, **Producción**: Toho (Tokio). **Productor**: Sojiro Motoki. **Guión**: Keinosuke Uekusa, Akira Kurosawa. **Fotografía**: Asakazu Nakai. **Iluminación**: Kyoichiro Kishida. **Música**: Tadashi Hattori, Adaptación de extractos de la *Sinfonía inacabada*, de Franz Schubert. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Kazuo Kubo. **Sonido**: Shigeloshi Yasue. **Intérpretes**: Isao Numazaki (*Yuzo*), Chieko Nakakita (*Masako*), Ichiro Sugai (*Yamiya, el hombre del mercado negro*), Midori Ariyama (*Sono, su amante*), Masao Shimizu (*propietario del bar*), Sachio Sakai (*hombre*), Toshi Mori (*viejo*), Tokuji Kobayashi (*el hombre con la cara desfigurada*), Aguri Hidaka (*bailarina*), Koreyoshi Nakamura (*vendedor de zapatos*), Atsushi Watanabe (*gamberro*), Ichiro Namiki (*fotógrafo*), Toppa Utsumi (*fotógrafo*). **Duración aproximada**: 108 min.

El ángel borracho (*Yoidore tenshi*) (Japón, 1948)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Toho (Tokio). **Productor**: Sojiro Motoki **Guión**: Keinosuke Uekusa, Akira Kurosawa. **Fotografía**: Takeo Ito. **Iluminación**: Kinzo Yoshizawa. **Música**: Fumio Hayasaka. Tema: *El vals del cuco*. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Takashi Matsuyama, **Sonido**: Wataru Konuma. **Intérpretes**: Takashi Shimura (*doctor Sanada*), Toshiro Mifune (*Matsunaga, el gángster*), Michiyo Kogure (*amante de Matsunaga*), Reizaburo Yamamoto (*Okada, jefe de los gangsters*), Chieko Nakakita (*Miyo, enfermera*), Noriko Sengoku (*Gin, chica del bar*), Shizuko Kasaoki (*cantante*), Eitaro Shindo (*doctor Takahama*), Yoshiko Kuga (*la chica*), Choko Iida (*sirvienta de Sanada*), Taiji Tonoyama (*tendero*), Masao Shimizu (*gángster*), Katao Kawasaki (*vendedor de flores*), Sachio Sakai (*gamberro*). Sumire Shiroki (*matrona*). **Duración aproximada**: 98 min. Versión original: 150 min.

Duelo silencioso (*Shsizukanaru ketto*) (Japón, 1949)

Dirección: Akira Kurosawa **Producción**: Daiei (Kioto). **Productores**: Hisao Ichikawa, Sojiro Motoki. **Guión**: Senkichi Taniguchi, Akira Kurosawa. Basado en una obra de Kazuo Kikuta. **Fotografía**: Shoichi Aisaka. **Iluminación**: Tsuneyoshi Shibata. **Música**: Akira Ifukube. **Montaje**: Akira Kurosawa, Masanori Tsuji. **Dirección artística**: Koichi Imai, Kiyoshi Araki. **Sonido**: Mitsuo Hasegawa. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*doctor Kyoji Fujisaki*), Takashi Shimura (*Kyonosuke Fujisaki, su padre*), Miki Sanjo (*Misao Matsumoto, novia de Kyoji*), Kenjiro Uemura (*Susumu Nakada, el enfermo*), Chieko Nakakita (*Takiko, su mujer*), Noriko Sengoku (*Rui Minegishi, la enfermera*), Jyunnosuke Miyazaki (*Horiguchi*), Isamu Yamaguchi (*Nozaka*), Shigeru Matsumoto (*chico con apendicitis*), Hiroko Machida (*Imai, enfermera*), Kan Takami (*trabajador*), Kisao Tobita (*chico enfermo*), Shigeyuki Míyajima, Tadashi Date (*padre del chico con apendicitis*), Etsuko Sudo, Seiji izumi (*policía*), Masateru Sasaki (*soldado*) Yosuke Kudo (*chico*), Yakuko Ikegami (*una mujer*), Wayako Matsumura (*enfermera alumna*), Hatsuko Wakahara (
Mii-chan
). **Duración aproximada**: 95 min.

El perro rabioso (*Nora inu*) (Japón, 1949)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Shin-Toho (Tokio), **Productor**: Sojiro Motoki. **Guión**: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa. **Fotografía**: Asakazu Nakai. **Iluminación**: Choshiro Ishii. **Música**: Fumio Hayasaka. **Montaje**: Akira Kurosawa. Dirección Artística: Takashi Matsuyama. **Sonido**: Fumio Yanoguchi. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*detective Murakami*), Takashi Shimura (*Sato, el viejo comisario*), Ko Kimura (*Yoru, el criminal*), Keiko Awaji (*Harumi Namiki*), Reisaburo Yamamoto (*Horda, el sospechoso*), Noriko Sengoku (*una chica*), Gen Shimizu (*Nakashima, jefe de policía*), Yasushi Nagata (*inspector Abe*), Reikichi Kawamura (*Ichikawa, detective*), Hajimi Izu (*ayudante del laboratorio*), Sakutaro Yamakawa (*detective*), Isao Kimura (*Yuso, el ladrón*). Fumiko Homma (*hermana de Yusa*), Kazuko Motohashi (*mujer de Sato*), Teruko Kishi (*Ogin, ladrona*), Eijiro Tono (*viejo obrero*), Haruku Toyama (*Kintaro, geisha*), Isao Ubukata (*criado*), Eiko Miyoshi (*madre de Harumi*), Yunosuke Ito, Choko Iida, Minoru Chiaki, Kan Yanagiya (*policía*), Ichiro Sugai. **Duración aproximada**: 122 min. **Estreno**: Madrid: 29 de abril de 1985: Infantas.

Escándalo (*Shubun*) (Japón, 1950)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Sochiku, Ofuna. **Productores**: Takashi Koide, Sojiro Motoki. **Guión**: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa. **Fotografía**: Toshio Ubukata. **Iluminación**: Masao Kato. **Música**: Fumio Hayasaka. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Tatsuo Hamada. **Sonido**: Saburo Omura. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*el pintor Ichiro Aoe*), Yoshiko Yomaguchi (*la cantante Miyako Saiga*), Takashi Shimura (*el ahogado Hiruta*), Tanie Kitabayashi (*Yasi, mujer del abogado*), Yoko Katsuragi (*Masako, su hija*), Noriko Sengoku (*Sumie, modelo de Aoe*), Eitaro Ozawa (*Hori, director de la revista*), Shinichi Himori (*Asai, su ayudante*), Masao Shimizu (*el juez*), Bokuzen Hidari (*el borracho*), Taiji Tonoyamn (*amigo de Aoe*), Fumiko Okamura (*madre de Miyako*), Junji Masuda (*reportero*), Koiji Mitsui (*fotógrafo*), Yoichi Osugi (*fotógrafo*), Kokuten Kodo. Kichijiro Ueda y Shuzuke Agata (*granjeros*). **Duración aproximada**: 104 min.

Rashomon o **El bosque ensangrentado** (*Rashomon*) (Japón, 1950)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Daiei (Kioto). **Productores**: Jingo Minoru (en títulos posteriores: Masaichi Nagata), Sojiro Motoki. **Guión**: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa. Basado en las novelas *Rashomon* y *Yaba no nata*, de Ryunosuke Akutagawa. **Fotografía**: Kazuo Miyagawa. **Iluminación**: Kenichi Okamoto. **Música**: Fumio Hayasaka. **Montaje**: Akira Kurosawa, Shigeo Nishida. **Dirección artística**: Takashi Matsuyama, Uichiro Yamamoto. **Sonido**: Iwao Otani. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*Tajomaru, el bandido*), Masayuki Mori (*Takehiro, el samurái*), Machiko Kyo (*Matago, su mujer*), Takashi Shimura (*el leñador*), Minoru Chiaki (*el sacerdote*), Kichijiro Ueda (*el aldeano*), Daisuke Kato (*el policía*), Fumiko Homma (*medium*). **Duración aproximada**: 88 min. **Estreno**: Madrid: 12 de febrero de 1954: Capitol. Reestreno: Madrid; 26 de abril de 1985: Infantas. **Premios**: Festival Internacional de Cine de Venecia 1951: León de Oro y Premio de la Crítica; Oscar de la Academia de Hollywood a la mejor película extranjera 1951. Otra versión: **Cuatro confesiones** (*Outrage*), de Martin Ritt, 1964.

El idiota (*Hakuchi*) (Japón, 1951)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Sochiku, Ofuna. **Productores**: Takashi Koide, Sojiro Motoki. **Guión**: Akira Kurosawa, Eijiro Hisaita. Basado en la novela homónima de Fédor M. Dostoievski. **Fotografía**: Toshio Ubukata. **Iluminación**: Akio Tamura. **Música**: Fumio Hayasaka. Tema; *Peer Gynt*, de Edvard Grieg, **Montaje**: Yoshi Sugihara, Akira Kurosawa, **Dirección artística**: Takashi Matsuyama, Shohei Sekine. **Sonido**: Yoshisaburo Seno. **Intérpretes**: Masayuki Mori (*Kinji Kameda/el principe Mishkin, el idiota*), Toshiro Mifune (*Denkichi Akama/ Rogojine*), Setsuko Hara (*Taeko Nasu/Nastasia*), Takashi Shimura (*Ono*), Chieko Higashiyama (*Satoko, su mujer*), Chiyoko Fumitami (*Noriko, su hija*), Yoshiko Kuga (*Ayako, su segunda hija*), Minoru Chiaki (*Matsuo Kayama, secretario*), Kokuten Kodo (*Jumpei Kayama*), Eiko Miyoshi (*madre de Matsuo*), Noriko Sengoku (*Takako*), Daisuke Inoue (*Kaoru*), Eijiro Yanagi (*Tohata*), Bokuzen Hidari (*Karube*), Mitsuyo Akashi (*madre de Akama*). **Duración aproximada**: 166 min. Primera versión: 256 min.

Vivir (*Ikiru*) (Japón, 1952)

Dirección; Akira Kurosawa. **Producción**: Toho (Tokio). **Productor**: Sojiro Motoki. **Guión**: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni. **Fotografía**: Asakazu Nakai. **Iluminación**: Shigeru Mori. **Música**: Fumio Hayasaka. **Montaje**: Koichi Iwashita, Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Takashi Matsuyama. **Sonido**: Fumio Yanoguchi. **Intérpretes**: Takashi Shimura (*Kanji Watanabe, jefe de la Sección de Ciudadanos del Ayuntamiento*), Nobuo Kaneko (*Mitsuo Watanabe, su hijo*), Kyoko Seki (*Kazue Watanabe, esposa de Mitsuo*), Makoto Kobori (*Kiichi Watanabe, hermano de Kanji*), Kumeko Urabe (*Tatsu, esposa de Kiichi*) Yoshie Minami (*Hayashi*), Miki Odagiri (*Toyo, chica de la oficina de Watanabe*), Kamatari Fujiwara (*Ono, subjefe de oficina*), Minosuke Yamada (*Saito, un empleado*), Haruo Tanaka (*Sakai, empleado*), Bokuzen Hidari (*Ohara, empleado*), Shinichi Himori (*Kimura, empleado*), Nobuo Nakamura (*el alcalde*), Minoru Chiaki (*Noguchi, empleado*), Masao Shimizu (*el médico*), Isao Kimura (*su ayudante*), Atsushi Watanabe (*un enfermo*), Yunosuke Ito (*el escritor*), Yatsuko Tanami (*señora en el bar*), Seiji Miyaguchi (*jefe de gangsters*), Daisuke Kato (*ayudante del jefe de gangsters*), Ichiro Chiba (*el policía*), Kin Sugai, Eiko Miyoshi y Fumiko Homma (*vecinas*), Kazuo Abe (*el concejal*), Fuyuki Murakami (*periodista*), Toranosuke Ogawa, Tomoo Nagai, Hirayoshi Aono, Akira Tani (*viejo*), Toshiyuki lchimura. **Duración aproximada**: 143 min. **Estreno**: Barcelona: 14 de febrero de 1972; Publi; Madrid: 23 de marzo de 1972: Bellas Artes. **Premios**: Festival Internacional de Berlín 1954: Premio del Jurado. Premio David
O'Selznick
Golden Laurel 1961.

Los siete samuráis o **Los siete valientes** (*Shichinin no samurái*) (Japón, 1954)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Toho (Tokio). **Productor**: Sojiro Motoki. **Guión**: Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni, Akira Kurosawa. **Fotografía**: Asakazu Nakai. **Iluminación**: Shigeru Mori. **Música**: Fumio Hayasaka. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Takashi Matsuyama. **Asesores artísticos**: Seison Maeda, Kohei Ezaki. **Dirección de combates**: Yoshio Sugino. **Dirección de arqueros**: Ienori Kaneko, Shigeru Endo. **Sonido**: Fumio Yanoguchi. **Intérpretes**: Takashi Shimura (*Kambei, jefe de los samuráis*), Toshiro Mifune (*Kikuchiyo, el campesino*), Yoshio Inaba (*Gorobei*), Seiji Miyaguchi (*Kyoto, el maestro de espada*), Minoru Chiaki (*Heihachi*), Daisuke Kalo (*Shichiroji*), Ko Kimura (*Katsushiro, alumno de Kambei*), Kutamari Fujiwara (*Manzo*), Kokuten Kodo (*Gisaku*), Bokuzen Hidari (*Yohei*), Yoshio Kosugi (*Mosuke*), Yoshio Tsuchiya (*Rikichi*), Keiji Sakakida (*Gosaku*), Yuriko Shimazaki (*mujer de Rikichi*), Keiko Tsushima (*Shino, mujer de Manzo*), Jiro Kumagai, Haruko Toyama, Tsuneo Katagiri y Yasuhisa Tsutsumi (*campesinas*), Fumiko Homma (*una mujer*), Toranosuke Ogawa (*viejo*), Noriko Sengoku (*mujer*), Yu Akitsu (*el marido*). Gen Shimizu (*samurái sin maestro*), Jun Tatari (*culi*), Atsushi Watanabe (*el vendedor*), Sojin Kamiyama (*el músico*), Kichijiro Ueda, Sllimpei Takagi, Akira Tani. Haruo Nakajima, Takashi Narila, Senkichi Omura, Shuno Takahara, Masanobu Okuho y Shin Otomo (*bandidos*). **Duración aproximada**: original: 207 min. Posteriores reposiciones en Japón: 160 min. En España, según la primera licencia de exhibición en 1967, se estrenaron copias de 108 min. **Estreno**: Barcelona: 20 de abril de 1967: Arcadia; Madrid: 19 de julio de 1967; Imperial. **Premios**: Mostra de Venecia 1954: León de Plata. Otras versiones: **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*;

John Sturges, 1960); **El regreso de los siete magníficos** (*Return of the Seven*; Burt Kennedy, 1967); **Los siete salvajes** (*The Savage Seven*; Richard Rush, 1967); **La furia de los siete magníficos** (*Guns of the Munificent Seven*; Paul Wendkos, 1969); **El desafío de los siete magníficos** (*The Magnificent Seven Ride*; George McCowan, 1972); **Los siete magníficos del espacio** (*Battle Beyond the Stars*; Jimmy T, Murakami, 1980).

Crónica de un ser vivo (*Ikimono no kiroku*) (Japón, 1955)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Toho (Tokio), **Productor**: Sojiro Motoki. **Guión**: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni. **Fotografía**: Asakazu Nakai. **Iluminación**: Kyuchiro Kishida. **Música**: Fumio Hayasaka, completada por Masaru Sato. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yoshiro Mtiraki. **Sonido**: Fumio Yanoguchi. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*Kiichi Nakajima*), Eiko Miyoshi (*Toyo, su mujer*), Yulaka Sada (*Ichiro, el hijo mayor*), Minoru Chiaki (*Jiro, segundo hijo*), Haruko Togo (*Yoshi, la hija mayor*), Kyoko Aoyatna (*Sué, la segunda hija*), Kiyomi Mizunoya (*Saloka, primera amante de Kiichi*), Sakoko Yonenrura (*Taeko, su hija*), Akemi Negishi (*Asako, actual amante de Kiichi*), Kichijiro Ueda (*su padre*), Masao Shimizu (*Yamataki, el marido de Yoshi*), Noriko Sengoku (*Kimie, la mujer de Ichiro*), Yoichi Takikawa (*Ryoichi, hija de Kiichi y de otra amante*), Takashi Shimura (*el dentista Harada*), Kazuo Kato (*Susumu, hijo de Harada*), Toyoko Okubo (*Sumiko, su mujer*), Eijiro Tono (*el anciano de Brasil*), Ken Mitsuda (*(Iraki, el juez*), Toranosuke Ogawa (*Hori, el ahogado*), Kamatari Fujiwara (*Okamoto*), Nobuo Nakamura (*el psiquiatra*), Atsushi Watanabe (*Ishida*). **Duración aproximada**: 113 min. Versión para exportación: 104 min. Otros títulos: *Vivir en el miedo* o *Si los pájaros supieran*.

Trono de sangre (*Kumonosu-jo*) (Japón, 1957)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Toho (Tokio). **Productores**: Sojiro Motoki, Akira Kurosawa. **Guión**: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni. Basado en la obra *Macbeth*, de William Shakespeare. **Fotografía**: Asakazu Nakai. **Iluminación**: Kyuchiro Kishida. **Música**: Masaru Sato, **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki, Kohei Ezaki. **Sonido**: Fumio Yanoguchi. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*Taketoki Washizu*), Isuzu Yantada (*Asaji, su esposa*), Minoru Chiaki (*Yoshiaki Miki, amigo de Washizu*), Akíra Kubo (*Yoshiteru, hijo de Miki*), Takamaru Sasaki (*Kuniharu Tsuzuki, el señor del castillo*), Yoichi Tachikawa (*Kunimaru, hijo de Kunimaru*), Takashi Shimura (*Noriyasu Odagaru, general jefe de los rebeldes*), Chieko Naniwa (*la bruja*). **Duración aproximada**: 110 min. **Estreno**: Madrid: 28 de abril de 1985: Infantas.

Bajos fondos (*Donzoko*) (Japón, 1957)

Dirección: Akíra Kurosawa. **Producción**: Toho (Tokio). **Productores**: Shojiro Motoki, Akira Kurosawa. **Guión**: Hideo Oguni. Akíra Kurosowa. Basado en la novela homónima de Máximo Gorki. **Fotografía**: Kazuo Yamasaki. **Iluminación**: Hiromitsu Mori. **Música**: Masaru Sato. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki. **Sonido**: Fumio Yanoguchi. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*Sutekichi, el ladrón*), Isuzu Yamada (*Osagi, la propietaria del albergue*), Gunjiro Nakamura (*Rokubei, su marido*), Kyoko Kagawa (*Okayo, hermana de Osugi*), Bokuzen Hidari (*Kahei, el monje*), Minoru Chiaki (*exsamurái*), Kamatari Fujiwara (*el actor*), Eijiro Tono (*Tomekichi, el chatarrero*), Eiko Miyoshi (*Asa, la mujer de Tomekichi*), Akemi Negishi (*Osen, la prostituta*), Koji Mitsui (*Yoshisaburo, el jugador*), Nijiko Kiyokawa (*Otaki*), Haruo Tanaka (*Tatsu*), Kichijiro Ueda (*Shimazo, el policía*). **Duración aproximada**: 137 min. **Otra versión: Los bajos fondos** (*Les bas fonds*; Jean Renoir, 1936).

La fortaleza escondida (*Kakushi toride no san-akunin*) (Japón, 1958)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Toho (Tokio). **Productores**: Masumi Fujimoto, Akira Kurosawa. **Guión**: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa. **Fotografía**: Kazuo Yamasaki. (Scope), **Iluminación**: Ichiro Inohara. **Música**: Masaru Sato. **Montaje**: Akira Kurosawa. Dirección Artística: Yoshiro Muraki, Kohei Ezaki. **Sonido**: Fumio Yanoguchi. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*el general Rokurota Makabe*), Misa Uehara (*la princesa Yukihime*), Takashi Shimura (*el general Izumi Nagakura*), Susumu Fujita (*el general Hyoe Tadokoro*), Eiko Miyoshi (*una sirvienta*), Minoru Chiaki (*Tahei, campesino*). Kamatari Fujiwara (*Matakishi, campesino*), Toshiko Higuchi (*campesina*), Kichijiro Ueda (*comerciante*), Koji Mitsui (*un soldado*), Rinsaku Ogata (*hombre joven*), Tadao Nakamaru (*joven*), Ikio Sawamura (*espía*), Kokuten Kodo, Takeshi Kato (*saldado*), Shiten Ohashi (*samurái*), Yoshio Kosugi (*soldada Akisuki*), Haruo Nakajima (*soldado Akisuki*), Senekichi Omura (*soldado Akisuki*), Shoichi Hirose (*soldado Yamana*), Shin Otomo (*samurái*), Yutaka Nakayama, Makato Sato y Jiro Kumagai (*soldados*), Yoshio Tsuchiya (*samurái de los Hayakawa*), Akira Tani y Sachio Sakai (*soldados de Rokurota*), Toranosuke Ogawa, Yakata Sada. Takeo Okigawa, Yu Fujiki. **Duración aproximada**: 139 min. Versión para exportación: 126 min. **Estreno**: Madrid: 27 de abril de 1985: Infantas. **Premios**: Festival Internacional de Berlín 1959: Oso de Plata al mejor director, premio FIPRESCI a la película.

Los canallas duermen en paz (*Warui yatsu hado yoku nemuru*) (Japón, 1960)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Kurosawa Films (Tokio)/Toho (Tokio). **Productores**: Akira Kurosawa, Tomoyuji Tanaka. **Guión**: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni. Shinobu Hashimoto, Eijiro Hisaita, Akira Kurosawa. **Fotografía**: Yuzurti Aizawa. (Scope). **Iluminación**: Ichiro Inohara. **Música**: Masara Sato. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki. **Sonido**: Fumio Yanoguchi. Hisashi Shimonaga. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*Koichi Nishi*), Takeshi Koto (*Itakura, su amigo*), Masayuki Mori (*Iwabuchi, presidente de la compañía*), Takashi Shimura (*Moriyama administrador general*), Akira Nashimura (*Shirai, jefe de personal*), Kamatari Fujiwara (*Wada, el contable*), Gen Shimizu (*Miura, segunda contable*), Kyoko Kagawa (*Keiko, hija de Iwabuchi*), Tatsuya Mihashi (*Tatsuo, hijo de Iwabuchi*), Kyu Sazanka (*Kaneko*), Chishu Ryu (*Nonaka, procurador*), Seiji Miyaguchi (*Okakura*), Nobuo Nakamura (*abogado*), Susumu Fujita (*comisario de policía*), Koji Mitsui (*periodista*), Ken Mitsuda (*Arimura*), Sensho Matsumoto (*Hatano*), Kin Sugai (*Tomoko Ufada*), Toshiko Higuchi (*Masako Wada*), Koji Nambara (*Horiuchi*), Yoshio Tstuchiya (*secretario*), Kunie Tanaka (*asesino*), Yoshibumi Tajima (*reportero*), Hisashi Yokomori (*reportero*), Natsuko Kahara (*mujer de Furuya*), Hiromi Mineoka (*chica*), Yukata Sata, Ikio Sawamura. **Duración aproximada**: 151 min. Versión para exportación: 135 min.

Yojimbo o **Mercenario** (*Yojimbo*) (Japón, 1961)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Kurosawa Films (Tokio)/Toho (Tokio). **Productores**: Tomoyuki Tanaka, Ryuzo Kikushima. **Guión**: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa. **Fotografía**: Kazuo Miyagawa. (Scope), Iluminacióu: Choshiro Ishii. **Música**: Masaru Sato. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki. **Sonido**: Choshichiro Mikami, Hisashi Shimonaga. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*Sanjuro Kuwabatake*), Eijiro Tono (*Gonji, el vendedor de sake*), Kamatari Fujiwara (*Tazaemon, comerciante de seda*), Takashi Shimura (*Tokuemon, vendedor de sake*), Seizaburo Kawazu (*Seibei, secuaz de Tazaemon*), Isuzu Yamada (*Orin, su mujer*), Hiroshi Tachikawa (*Yoichiro, su hijo*), Kyu Sazanka (*Ushitora, secuaz de Tokuemon*), Tatsuya Nakadai (*Unosuke, su hermano menor*). Daisuke Kato (*Inokichi*), Ikio Sawamura (*Hansuke*). Akira Nishimura (*Kuma*), Yoshio Tsuchiya (*Kohei, granjero*), Yoko Tsukasa (*Nui, su mujer*), Susumu Fujita (*exmercenario*). **Duración aproximada**: 110 min. **Otras versiones: Por un puñado de dólares** (*Per un pugno di dollari*; Sergio Leone, 1964); **El último hombre** (*Last Man Standing*; Walter Hill, 1996).

Sanjuro (*Tsubaki Sanjuro*) (Japón, 1962)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Kurosawa Films (Tokio)/Toho (Tokio). **Productores**: Tomoyuki Tanaka, Ryuzo Kikushima. **Guión**: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Akira Kurosawa. Basado en la novela *Hibi Heian (Días de paz*) de Shugoro Yamamoto, **Fotografía**: Fukuzo Koizumi. (Scope). **Iluminación**: Ichiro Inohara. **Música**: Masaru Sato. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki. Asesor de combates de espada: Ryu Kuze. **Sonido**: Wataru Konuma, Hisashi Shimonaga. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*Tsubaki Sanjuro*), Tatsuya Nakadai (*Hanbei Muroto, samurái*), Yuzo Kayama (*Iiro Izaka, jefe de los samuráis jóvenes*), Akihiko Hirata, Kunie Tanaka, Hiroshi Tachikawa, Tatsuhiko Hari, Totsuyoshi Ehara, Kenzo Matsui, Yoshio Tsuchiya y Akira Kubo (*samuráis*), Takashi Shimura (*Kurofuji, el mayordomo*), Kamatari Fujiwara (*Takebayashi*), Masao Shimizu (*Kukui, inspector de policía*), Yonosuke Ito (*Mutsuta, chambelán*), Takako Irie (*su mujer*), Reiko Dan (*Chidori, su hija*), Keiju Kobayashi (*el espía*). **Duración aproximada**: 96 min. **Otro título**: *Sanjuro de las camelias*.

El infierno del odio (*Tengoku to jigoku*) (Japón, 1963)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Kurosawa Films (Tokio)/Toho (Tokio). **Productores**: Tomoyuki Tanaka, Ryuzo Kikushima. **Guión**: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Akira Kurosawa. Basado en la novela *Ransom*
King's
, de Ed McBain (Evan Hunter). **Fotografía**: Asakazu Nakai. (Scope). **Iluminación**: Ichiro Inohara. **Música**: Masaru Sato. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki. **Sonido**: Fumio Yanoguchi, Hisashi Shimonaga. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*Kingo Gondo*), Kyoko Kagawa (*Reiko, su mujer*), Tatsuya Mihashi (*Kawanishi, su hijo*), Yutaka Sada (*Aoki, su chófer*), Tatsuya Nakadai (*Tokuro, el inspector de policía*), Takashi Shimura (*jefe de la policía*), Susumu Fujita (*el comisario*), Kenjiro Ishiyama (*detective Taguchi*), Isao Kimura (*defective Aral*), Takeshi Kato (*detective Nakao*), Yoshio Tsuchiya (*detective Murata*), Hiroshi Unayama (*detective Shimada*), Koji Mitsui (*el periodista*), Tsutomu Yamazaki (*Ginji Takeuchi, el secuestrador*). **Duración aproximada**: 143 min. En España se distribuyó una copia de 109 min, según la licencia de exhibición de 1966. **Estreno**: Madrid: 24 de julio de 1967: Rialto, Fantasio, Fígaro; Barcelona; 3 de noviembre de 1967: Maryland.

Barbarroja (*Akahige*) (Japón, 1965)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Kurosawa Films (Tokio)/Toho (Tokio), **Productores**: Tomoyuki Tanaka, Ryuzo Kikushima. **Guión**: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Masato Ide, Akira Kurosawa. Basado en la novela *Akahige shinryodan* de Shugoro Yamamoto. **Fotografía**: Asakazu Nakai, Takao Saito. (Scope). **Iluminación**: Hiromitsu Mori. **Música**: Masaru Sato. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki. **Sonido**: Shin Watari, Hisashi Shimonaga. **Intérpretes**: Toshiro Mifune (*Kyojio Niide. Akahige*), Yuzo Kayama (*Noboru Yasumoto, el joven médico*), Chishu Ryu (*padre de Noboru*), Kinuyo Tanaka (*su madre*), Yoko Naito (*Masae, la novia*), Ken Mitsuda (*el padre de la novia*), Yoshio Tsuchiya (*Handayu Mori, ayudante de Akahige*), Tatsuyoshi Ehara (*el ayudante Genzo Tsugawa*), Reiko Dan (*Osugi*), Kyoko Kagawa (*la mujer loca*), Kamatari Fujiwara (*Rokusuke, un viejo enfermo*), Akemi Negishi (*Okuni, su hija*), Tsutomu Yamazaki (*Sahachi, novio de Okuni*), Miyuki Kuwano (*Onaka*), Eijiro Tono (*Goheiji*), Takashi Shimura (*Tokubei tzumiya*), Terumi Niki (*Otoyo, joven esquizofrénica*), Haruko Sugimura (*Kin*), Yoshitaka Zushi (*Chiji*). **Duración aproximada**: 185 min. **Estreno**: Barcelona: 14 de septiembre de 1967: Arcadia; Madrid; 16 de noviembre de 1967: Infantas. **Premios**: Festival Internacional de Cine de Venecia 1965: Mejor actor a Toshiro Mifune y premio OCIC a la película; Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid 1967: Espiga de Oro al mejor largometraje.

Dodeskaden (*Dodes'kad-en*) (Japón, 1970)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Yonki no Kai (Tokio)/ Toho (Tokio). **Productores**: Akira Kurosawa, Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa. Masaki Kobayashi, Yoichi Matsue. **Guión**: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto. Basado en los cuentos de Shugoro Yamamoto del libro *Kisetsu no nai machi (Barrio sin sol*). **Fotografía**: Takao Saito, Yasumichi Fukuzawa, (Scope. Eastmancolor), **Iluminación**: Hiromitsu Mori. **Música**: Toru Takemitsu. **Montaje**: Reiko Kaneko, Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki, Shinobu Muraki. **Sonido**: Fumio Yanoguchi. **Intérpretes**: Yoshitaka Zushi (*Rokuchan, el chico loco*), Kin Sugai (*Okuni-san, su madre*), Junzaburo Ban (*Shima, el lisiado*), Kiyoko Tange (*su mujer*), Michio Hino (*Ikawa*), Tappei Shimokawa (*invitado*), Keiji Furuyama (*invitado*), Hisashi Igawa (*Masuda, el obrero*), Hideko Okiyama (*Tatsu, su mujer*), Kunie Tanaka (*Hatsutaro Kawaguchi, el otro obrero*), Jitsuko Yoshimura (*Yoshie, su mujer*), Shinsuke Minami (*Ryotaro Sawagami*), Yoko Kusunoki (*Misao, su mujer*), Tatsuo Matsumura (*Kyoto*), Tsuji Imura (*su mujer*), Tomoko Yamazaki (*Katsuko, su sobrina*), Masahiko Kametani (*Okabe, empleado*), Noboru Milani (*el mendigo*), Hiroyuki Kawase (*su hijo*), Hiroshi Akutagawa (*Hei, el ciego*), Tomoko Naraoka (*Ocho, su mujer*), Atsushi Watanabe (*Tamba*), Jerry Fujio (*Kumamba*), Sanji Kojima (*el ladrón*), Masahiko Tanimura (*So, el vendedor de verduras*), Kazuo Kato (*el pintor*), Akemi Negishi (*chica*), Michiko Araki (*chica del bar*), Shoichi Kuwayama (*dueño del restaurante*), Kamatari Fujiwara (*el viejo*), Hideaki Ezumi (*el detective*), Minoru Takashima (*el policía*), Toki Shiozawa (*la sirvienta*). **Duración aproximada**: 244 min. Copia distribuida en España en 1972: 138 min. **Estreno**: Madrid: 5 de julio de 1972: Pompeya.

Dersu Uzala o **Dersu Uzala, el cazador** (*Dersu Uzala/Derusu Usara*) (URSS/Japón, 1975)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Mosfilm (Moscú)/Toho (Tokio)/Nippon Herald Production (Tokio). **Productores**: Nicolai Shizov, Yoichi Matsue. Director de **Producción**: Karlen Agadjanov. **Guión**: Akira Kurosawa, Yuri Nagibin, Basado en los libros de viajes de Vladimir Arseniev. **Fotografía**: Asakazu Nakai, Yuri Gantman, Fiódor Dobronravov. (Color,
70 mm).
Música: Isaac Swarts. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yuri Raksha. **Sonido**: Olga Bulkov. **Intérpretes**: Maxim Munzuk (*Dersu Uzala*), Yuri Solomin (*Arseniev*), Svetlana Danilchenko (*su mujer*), Dima Kortichev (*Vova, su hijo*), Schemeikl Chokmorov (*Jan Bao*). **Duración aproximada**: 141 min. **Estreno**: Madrid: 30 de octubre de 1976: Bellas Artes, Dúplex 1. **Premios**: Oscar de la Academia de Hollywood a la mejor película extranjera en 1975; Festival Internacional de Moscú 1975: Gran Premio y premio FIPRESCI; Premio David de Donatello 1976 a la mejor película del año; Círculo de Escritores Cinematográficos de España 1978: Mejor película extranjera.

Kagemusha, la sombra del guerrero (*Kagemusha, la sombra del guerrero*) (Japón/EE. UU., 1980)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Kurosawa Films (Tokio)/Toho (Tokio)/Twentieth Century Fox (Los Angeles). **Productores**: Akira Kurosawa, Tomoyuki Tanaka. **Productores asociados**: para la versión internacional: Francis Ford Coppola, George Lucas. **Productor asociado**: Teruyo Nogami. **Coordinador de Producción**: Inoshiro Honda. **Guión**: Akira Kurosawa, Masato Ide. Supervisión de guión: Teruyo Nogami. **Fotografía**: Takao Saito, Masaharu Ueda. (Panavision. Eastmancolor). **Operadores**: Kazuo Miyagawa, Asaichi Nakai. **Iluminación**: Takeshi Sano. Efectos ópticos: Takehisa Miyanishi, Akira Kondo. **Música**: Shinichiro Ikebe, interpretada por New Japan Philharmonic Orchestra dirigida por Kotaro Sato. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki. **Decorados**: Hatsumi Yamamoto, Daisaburo Sasaki, Koichi Hamamura. **Vestuario**: Seiichiro Momosawa. **Maquillaje**: Junjiro Yamada. **Sonido**: Fumio Yanoguchi. **Intérpretes**: Tatsuya Nakadai (*Shingen Takeda y su doble*), Tsutomu Yamazaki (*Nobukado Takeda, hermano menor de Shingen*), Kenichi Hagiwara (*Katsuyori Takeda, hijo de Shingen*), Kohta Yui (*Takemaru Takeda, hijo de Katsuyori y heredero de Shingen*), Hideji Otaki (*Mosakage Yamagala, jefe de armas del clan Takeda*); generales del clan Takeda: Hideo Murata (*Nobuhara Baba*), Takayuki Shiho (*Masatoyo Naito*), Shuhei Sugimori (*Masanobu Kosaka*), Noboru Shimizu (*Kasusake Atabe*), Sen Yamamoto (*Nobushige Oyamada*); sirvientes de Takeda: Jimpache Nezu (*Sohachiro Tsuchiya, chambelán*), Kat Ato (*Zenjiro Amemiya, chambelán*), Yutaka Shimaka (*Jingaro Hora, chambelán*), Eiichi Kanakubo (*Okura Amari, paje*). Yugo Miyazaki (*Mataichi Tamono, paje*); concubinas de Takeda: Mitsuko Baisho (*Oyunokata*), Kaori Momoi

(*Otsuyanokata*); Kumeko Otowa (*nodriza de Takemaru*), Naruhito Iguchi (*sirviente de Takemaru*). Daisuke Ryu (*Nobunaga Oda, señor de los territorios del Oeste*), Tetsuo Yamashita (*Nagahide Niwa, ayudante de campo de Nobunaga*), Yasuhito Yamanaka (*Ranmaru Mori, paje de Nobunaga*), Masayuki Yui (*leysasu Tokugawa, señor del territorio de Mikawa*), Yasushi Doshita (*Kazumasa Ishikawa, ayudante de leysasu*), Noboru Sone (*jefe de los samuráis de leysasu*), Norio Matsui (*Tadatsugu Sakai, ayudante de campo de leysasu*), Toshihiko Shimizu (*Kenshin Uesugi, señor del territorio de Echigo*), Takashi Shimura (*Gyobu Taguchi, delegado de Nobunaga Oda*), Kamatari Fujiwara (*médico de Takeda*), Toshiaki Tanabe (*Kugutsushi, espía disfrazado de marionetista*), Yoshimitsu Yamaguchi (*vendedor de sal, espía al servicio de Tokugawa*), Takashi Ebata (*monje, espía al servicio del clan Oda*), Fujio Tokita (*campesino*), Akihiko Sugízaki (*tirador*), Naeko Nakamura, Sumire Aoki, Ai Matsubara y Kumi Nanase (*sirvientes de las concubinas de Takeda*), Senkichi Omura (*palafrenero de Takeda*), Masatsugu Kuriyama (*samurái cubierto de lodo*). **Duración aproximada**: 159 min. Versión original: 181 min. **Estreno**: 16 de febrero de 1981: Paz. **Premios**: Festival Internacional de Cine de Cannes 1980: Palma de Oro (*ex aequo* con **Empieza el espectáculo** (*All that Jazz*), de Bob Fosse; Premio de la Academia británica a la dirección 1981; Premio Cesar (Francia) a la mejor película extranjera; Premio David di Donatello 1981 al mejor director por la mejor película extranjera.

Ran (*Ran*) (Francia/Japón, 1985)

Dirección: Akira Kurosawa. Producción; Greenwich Film Production (París)/Herald Ace/Nippon Herald Films (Tokio). **Productores**: Surge Silberman, Masato Hara. **Productor ejecutivo**: Katsumi Furukawa. **Coordinador de Producción**: Hisao Kurosawa. **Director general de Producción**: Ulrich Pickardt. **Directores de producción**: Satoru Izeki, Seikichi Iizumi, Teruyo Nogami, Takashi Ohashi (colaborador). **Consejero de Dirección**: lnoshiro Honda. **Guión**: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Masato Ide, Adaptación libre de *El rey Lear*, de William Shakespeare. **Fotografía**: Takao Saito, Masaharu Ueda. Colaboración de Asakazu Nakai. (Color). **Música**: Toru Takemitsu. **Dirección musical**: Hiroyuki Iwaki. **Interpretación musical**: Sapporo Symphony Orchestra en colaboración con Tokyo Concerts. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Diseño de Producción**: Yoshiro Muraki, Shinobu Muraki. **Decorados**: Tsuneo Shimura, Osami Tonsho, Mitsuyuki Kimura, Jiro Hirai, Yasuyoshi Ototake. **Diseño de vestuario**: Emi Wada, **Maquillaje**: Shoshichiro Ueda, Tameyuki Aimi, Chihako Naito, Norikn Takamizawa, **Sonido**: Fumio Yanoguchi, Sholaro Yoshida. **Intérpretes**: Tatsuya Nakadai (*Hidetora Ichimonji*), Akira Terao (*Taro Takaloru Ichimonji*), Jimpachi Nezu (*Jiro Masatora Ichimonji*), Daisuke Ryu (*Saburo Naotora Ichimonji*), Mieko Horada (*Kaede, mujer de Taro*), Yoshiko Miyazaki (*Sué*), Kazuo Kato (*Kageyu Ikoma*), Peter [Shinnosuke Ikshata] (*Kyoami*), Hitoshi Ueki (*Nobuhiro Fujimaki*), Jun Tazakt (*Seiji Ayabe*), Norio Matsui (*Shumenosuke Ogura*), Hisashi Igawa (*Shuri Kurogane*), Kenji Kodama (*Samon Shirane*), Toshiya Ito (*Mondo Naganuma*), Takeshi Kato (*Koyata Hatakeyama*), Takeshi Nomura (*Tsurumaru*), Masayuki Yui (*Tango Hirayama*), Heihachiro Suzuki (*general de Fujimaki*), Reiko Nanjo y Sawako Kochi (*concubinas de Hidetora*),

Haruko Togo (*dama de compañía de Kaede*), Tokie Kanda y Kumeko Otowa (*damas de compañía de Sué*). **Duración aproximada**: 160 min. **Estreno en Madrid**: 17 de enero de 1986: versión doblada: Palacio de la Música, Cid Campeador; original subtitulada; California. **Premios**: Festival Internacional de San Sebastián 1985: Premio OCIC; Academia británica de cine 1987: Mejor película extranjera; Premio del Círculo de Escritores de Londres 1987 al director del año; Premio David di Donatello 1986 al mejor director película extranjera.

Sueños de Akira Kurosawa (*Akira Dreams/Konna yume wo mita*
Kurosawa's
) (Japón/EE. UU., 1990)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Akira Kurosawa USA/ Warner Bros. Presentada por Steven Spielberg. **Productores**: Hisao Kurosawa, Mike Y. Inoue. **Productores asociados**: Allan H. Liebert, Seikichi Iizumi. **Coordinador de Producción**: Izuhiko Suehiro. **Director de Producción**: Teruyo Nogami. **Consejero creación**: Ishiro Honda. **Guión**: Akira Kurosawa. **Fotografía**: Takao Saito, Masaharu Ueda. (Color). **Efectos visuales especiales**: Industrial
Light & Magic
(Lucas Arts Entertainment Company), Sony PCL (Tokio),
Den-Film
Effects (Tokio). **Música**: Shinichiro Ikebe. Extractos de *Escenas caucasianas*, de Mijail Ippolitov-Iványov interpretada por Moscow Radio Symphony Orchestra, dirigida por Vladimir Fedoseev. **Montaje**: Tome Minami. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki, Akira Sakuragi. **Decorados**: Koichi Hamamura. **Diseño de Vestuario**: Emi Wada. **Vestuario**: Kazuko Kurosawa, Akira Fukuda, Yoko Nagano, Mitsuru Otsuka. **Maquillaje**: Slioshichiro Ueda, Tameyuki Aimi, Norio Sano. **Sonido**: Kenichi Benitani. **Intérpretes**: *Sunshine Through the Rain (El sol brilla a través de la lluvia*): Mitsuko Baisho (*madre*), Toshihiko Nakano (*«Yo», como un niño); The Peach Orchard (El huerto de los melocotoneros):* Mitsunori Isaki (*«Yo», como un niño*). Mie Suzuki (*mi hermana); The Blizzard (La tempestad de nieve):* Akira Terao (*«Yo»*), Mieko Harada (*el hada de las nieves*), Masayuki Yui, Shu Nakajima y Sakae Kimura (*montañeros); The Tunnel (El túnel):* Akira Terao

(«*Yo*»), Yoshitaka Zushi (*el soldado Noguchi); Crows (Cuervos):* Akira Terao («*Yo*»), Martin Scorsese (*Vincent van Gogh); MT. Fuji in Red (El monte Fuji en rojo):* Akira Terao (*«Yo*)», Toshie Negishi (*la madre*), Hisashi Igawa (*ingeniero*); The Weeping Demon (*El ogro que lloraba*): Akira Terao («*Yo*»), Chosuke Ikariya (*el diablo); Village of the Watermills (La aldea de los molinos de agua):* Akira Terao («*Yo*»), Chishu Ryu (*anciano de 103 años*), Tessho Yamashita, Misato Tate, Catherine Cadou, Mugita Endo, Ryujiro Oki, Masani Sakurai, Masaaki Sasaki, Keiki Takenouchi, Kenio Toriki, Tokuju Masuda, Masuo Amada, Shogo Tomomori, Ryo Nagasawa. **Duración aproximada**: 119 min. **Estreno**: Madrid: 18 de mayo de 1990: versión doblada: Palacio de la Música, Cid Campeador; original subtitulada: California. Barcelona: Tívoli, Rex.

Rapsodia en agosto (*Hachigatsu no Kyoshikyoku* o *Hachigatsu no rapusodi*) (Japón, 1991)

Dirección: Akira Kurosawa. Producción; Kurosawa Productions/ Shochiku Film. **Productor**: Hisao Kurosawa. **Productor ejecutivo**: Toru Okuyama. **Productores asociados**: Yoshio Inoue, Seikichi Iizumi. Supervisión de **Producción**: Masahiko Kumada. **Coordinador de Producción**: Iwahiko Suehiro. **Director de Producción**: Osamu Hosoya. **Director asociado**: Ishiro Honda. **Guión**: Akira Kurosawa. Basado en la novela *Nabe no Kada*, de Kiyoko Murata. **Fotografía**: Takao Saito, Masaharu Ueda. (Color), **Música**: Shinichiro Ikebe. Extractos de temas de Antonio Vivaldi y Franz Schubert. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Montadores asociados**: Ryusuke Otsuho, Sugura Muraki. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki. **Decorados**: Tsuneo Shimura, Tsuyoshi Shimizu, Ryoko Tomoya, Takanort Otodake. **Diseño de Vestuario**: Kazuko Kurosawa. **Vestuario**: Yoko Nagano, Mitsuru Otsuka. **Maquillaje**: Shoshichiro Ueda, Tameyuki Sómi, Noria Sano. **Efectos especiales**: Ichiro Minawa, Masatashi Saito. **Sonido**: Kenichi Benitani. **Intérpretes**: Sachiko Murase (*Kane, la abuela*), Hisashi Igawa (*Tadao, hijo de Kane*), Narumi Kayashima (*Machiko, su mujer*), Tomoko Ohtakara (*Tami, su hija*), Mitsunori Isaki (*Shinjiro, su hijo*), Toshie Negishi (*Yoshie, hija de Kane*), Choichiro Kawarasaki (*Noboru, su marido*), Hidetaka Yoshioka (*Tateo, su hijo*). Mié Suzuki (*Minako, su hija*), Richard Gere (*Clark, sobrino de Kane*). **Duración aproximada**: 98 min.

Madadayo o **No, todavía no** o **Espera un poco** (*Madadayo*) (Japón, 1993)

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción**: Daiei / Dentsu / Kurosawa Productions. **Productores**: Yasuyoshi Tokuma, Gohei Kogure, Yo Yamamoto, Yuzo Irie. **Productor ejecutivo**: Hisao Kurosawa. Productor asociado: Seikichi Iizumi. **Guión**: Akira Kurosawa. Basado en los escritos de Hyakken Uchida. **Fotografía**: Takao Saito, Masaharu Ueda, (Color). **Música**: Shinichiro Ikebe. **Montaje**: Akira Kurosawa. **Dirección artística**: Yoshiro Muraki. **Vestuario**: Kazuko Kurosawa. **Sonido**: Hideo Nishizaki. Asesor técnico: Inoshiro Honda. **Intérpretes**: Tatsuo Matsumura (*el profesor*), Kyoko Kagawa (*su mujer*), Hisashi Igawa (*Takayama, alumno*), Joji Tokoro (*Amaki, alumno*), Masayuki Yui (*Kiriyama, alumno*), Akira Terao (*Sawamura, alumno*), Asei Kobayashi (*Kameyama, alumno*), Takeshi Kusaka (*Kobayashi, alumno*). **Duración aproximada**: 134 min.

COLABORACIONES

Senman choja (Japón, Kajiro Yamamoto, 1936). Ayudante de dirección.

Sengoku gunto den (Japón, Eisuke Takizawa, 1937). Ayudante de dirección.

Chakkiri Kinta (Japón, Kajiro Yamamoto, 1937). Ayudante de dirección.

Tojuro no koi (Japón, Kajiro Yamamoto, 1937). Ayudante de dirección.

Nadare (Japón, Mikio Naruse, 1938). Ayudante de dirección.

Chinetsu (Japón, Eisuke Takizawa, 1938). Ayudante de dirección.

Tsuzurikata kyoshitsu (Japón, Kajiro Yamamoto, 1938). Ayudante de dirección.

Otto no teiso (Japón, Kajiro Yamamoto, 1938), Ayudante de dirección.

Bikkuri jinsei (Japón, Kajiro Yamamoto, 1938). Ayudante de dirección.

Chushingura (Japón, Eisuke Takizawa [1.ª parte] y Kajiro Yamamoto [2.ª parte], 1939). Ayudante de dirección.

Uma (*Caballos*) (Japón, Kajiro Yamamoto, 1941). Ayudante de dirección, guión, montaje.

Seishun no kiryu (*Durante la juventud*) (Japón, Osamu Fushimizu, 1942). Guión.

Tsubasa no gaika (*El triunfo de las alas*) (Japón, Satsuo Yamamoto, 1942). Guión.

Dohyosai (*La fiesta del anillo de combate*) (Japón, Santaro Marune, 1944), Guión.

Appare Isshin Tasuke (*Bravo, Isshin Tasuke*) (Japón, Kiyoshi Saeki 1945). Guión.

Hatsukoi (*Primer amor*). Episodio de **Yotsu no koi no Monogatari** (*Cuatro historias de amor*) (Japón, Shiro Toyoda, 1947). Guión.

Ginrei no hate (*Al final de la montaña de plata*) (Japón, Senkichi Taniguchi, 1947). Guión en colaboración con Kajiro Yamamoto.

Shozo (*El retrato*) (Japón, Keisuke Kinoshita, 1948). Guión.

Jigoku no Kifujin (*La dama del infierno*) (Japón, Yotoyoshi Oda, 1949). Guión.

Jakoman to Tetsu (*Jakoman y Telsu*) (Japón, Senkichi Tanigueii, 1949). Guión, Nueva versión en 1964 dirigida por Kinju Fukasaku.

Akatsuki no dasso (*Huida al alba*) (Japón, Senkichi Taniguchi, 1950). Guión.

Jiruba no Telsu (*Telsu «Jtiba»*) (Japón, Isamu Kosugi, 1950). Guión.

Tateshi Danpei (*El maestro de armas*) (Japón, Masahiro Makino, 1950). Guión.

Ai to nikushimi no kanata (*Más allá del amor y del odio*) (Japón, Senkichi Taniguchi, 1951). Guión.

Kedamono no yado (*Guarida de fieras*) (Japón, Tatsuyasu Osone, 1951). Guión.

Ketto kagiya no tsuji (*Desafío cerca de la tienda del cerrajero*) (Japón, Issei Mori, 1951), Guión.

Sengoku burai (Japón, Hiroshi Inagaki, 1952), Guión.

Fukeyo harukaze (Japón, Senkichi Taniguchi, 1953), Guión.

Kieta chutai (Japón, Akira Mimura, 1955). Guión.

Asunaro Monogatari (Japón, Hiromichi Horikawa, 1955). Guión.

Tekiehu odan sanbyakuri (*Trescientas leguas a través de las líneas enemigas*) (Japón, Kazuo Mori, 1957). Guión.

Sengoku guntoden (*La vida de un vagabundo*) (Japón, Toshio Sugie, 1960). Guión.

Sugata Sanshiro (Japón, Seiichiro Uchikawa, 1965), Montaje.

Runaway Train (*El tren del infierno*) (EE. UU., Andrei Mikhalkov-Konchalovsky, 1985). Guión.

Ame agaru (*After the Rain*) (Japón, Takashi Koizumi, 1999). Guión.

Dora-heita (Japón, Kon Ichikawa, 2000). Guión.

Umi wa miteita (*El mar nos mira*) (Japón, Kei Kumai, 2002). Guión.

PROYECTOS NO REALIZADOS

Daruma-dera no Doitsujin (*Un alemán en el templo de Daruma*)
Shizukanari (*Todo está tranquilo*)
Yuki (*Nieve*)
Mori no Senichiya (*Mil y una noches en el bosque*)
Jajauma Monogatari (*Historia de un mal caballo*)
Dokkoi kono Yari (*La espada desenvainada*)

Películas sobre Akira Kurosawa

Akira Kurosawa: Film director (USA, Donald Richie, 1975).

Der bittere Sieg des Samurai - Akira Kurosawa und seine Filme (Alemania, Eva y Georg Bense, 1980).

A. K. / Kurosawa Akira (Francia/Japón, Chris Marker, 1985).

Abstracts

La fortaleza escondida

COMPROMISE WITH HUMANISM.
The cinema of Akira Kurosawa
José Enrique Monterde

A useful conceptual and methodological precision about what we should understand by the historicity of cinema serves as a doorway to the
author's
reflection on the historical references which can be traced in Kurosawa's
films. Following a chronological order, the article concentrates on underlining the moral rather than socio-political dimension, which hovers over the
filmmaker's
filmography while underlining its evolution from the more or less camouflaged militarism of some of his first films until his concerns for the reconstruction of Japan following its defeat (in his postwar movies) or tor the consequences of the modernization of the country (in his last films). A last section indicates the more Intimate nature of what could be called his testamentary films: **Dreams and Not Yet**.

BETWEEN THE SURFACE AND THE DEPTHS.
The cinematographic art of Akira Kurosawa
Santos Zunzunegui

The main aim of this article is to do away with the stereotypes surrounding Akira
Kurosawa's
filmography. To do so, the author examines his work —leaving aside, as is typical in other kinds of analyses, the
filmmaker's
opinions and tastes— concentrating on certain significant parts of his films to emphasize the formal intentions underlying them and which converts them into musical and visual poems. In all of this formal system —the author finishes by saying— we undoubtedly observe the inheritance of western, but also of Japanese tradition and of all of the cultural sources used by any artist when making

their creations.

SAMURAIS IN THE CINEMA OF AKIRA KUROSAWA.
Harmony between the pen and the sword
Antonio José Navarro

Having analysed the historical figure of the samurái and taking a brief look at the movies by Kurosawa which revolve around these medieval warriors, the author takes a quick look at the different genres of Japanese cinema (*chambara, jidai-geki*), the stars of which are precisely these individuals. From here on, the article establishes a separation in
Kurosawa's
work between **Throne of Blood** and **Ran**, on the one hand, and **The Seven Samurai, The Bodyguard** and **Sanjuro**, on the other, to affirm that while the former two reflect on the traditional moral of the Japanese high classes, the latter three are closer to the individual sphere. An analytical starting point finally complemented with the study of both groups of films and the part played in them by people like the woman or the *ronin* (samuráis with no lords), among Others.

SHAKESPEARE: REPRESENTATION AND IMAGE
Sara Torres

The conversion of characters into people is, according to the author of the article, one of
Shakespeare's
principal contributions to the field of drama. Based on this starting point, the article concentrates on analysing the filmings of Macbeth in order, while underlining certain features of the Shakespearean universe, to end affirming the originality of
Kurosawa's
movies on this subject and his faithfulness, despite everything, to the spirit of the Elizabethan poet.

QUARTET IN BLACK.
Kurosawa's
thrillers

Antonio Weinrichter

Having separated into two blocks the only four thrillers directed by Kurosawa, the author analyses the first two titles (from the forties), indicating their connections with the American *film noir* and, from the sociological point of view, with Italian neo-realism. The second part of the study analyses the two movies in this genre made in the sixties, indicating the elements —mainly ambiguity— linking the two previous thrillers while underlining their formal differences with the visual expressionism of *film noir*.

GOOD INTENTIONS.
Three views of Russian literature by Kurosawa
Luis Miranda Mendoza

Following the chronological order of the three adaptations made by Kurosawa of Russian writers, the author begins by analysing The Idiot (1951), underlining the similarities existing between the filmmaker and Dosloievski with respect to their respective understandings of the individual and of the human condition and to the style they use to handle these subjects. He continues by underlining the eminently existential rather than social character emerging from the cinematographic adaptation of *Underground* before, in a last section, describing the mechanisms used by Kurosawa to film
Arseniev's
Dersu Uzala and explore the meaning of the film.

THE CONSTRUCTION OF CHARACTER IN
KUROSAWA'S
CINEMA
Manuel Vidal Estévez

Was Kurosawa a humanist, as repeatedly claimed by the critics?
Thai's
the question the author tries to answer in his article examining the filmmaker's
movies, in which the latter narrates a learning process in order to a glimpse, in his images, the model of character proposed by Kurosawa in his works. We deduce from this analysis that the

command of oneself, the ethics of duty and a subjectivity which is affirmative and open to others will be the principal values which —according to the author— will define the characters of the Japanese director, values which, in their practical expression, go further, even, than man himself.

A CELLULOID ARTIST.
Painting and colour in the work of Akira Kurosawa
Zigor Etxebeste Gómez

The influence of painting in cinema is a recurrent subject of cinematographic studies and this article approaches the possible relations between
Kurosawa's
cinema and the art of painting, divided in three sections. In the first part, the analysis is foeused on the various pictorial roots of
Kurosawa's
image, whose backgrounds are connected either to Orient or Occident. Related to this, the second part observes those seven films made by the director since the astonishing **Dodeskaden** in 1970, which peculiarity is the imaginative and unique use of colour. Finally, in the last section appears an introduction of Kurosawa as a painter, including few data of his relation with painting in his youth and a brief commentary about his drawings and storyboards for his films, from **Kagemusha** (1980) to his very last motion picture, **Madadayo** (1993).

«*I HAD A DREAM LIKE THIS*».
The apocalypse according to Kurosawa
Alberto Elena

A brief reference to
Kurosawa's
fear of anything related to nuclear energy serves as an opening to the analysts made by the author on the impact on
Kurosawa's
work of the nuclear explosions in Hiroshima and Nagasaki. Based on an extensive bibliography, the article starts by studying the first two movies made by the filmmaker (**Dreams** and **Rhapsody in**

August) on the subject, to conclude that both reflect, in their approach to the subject, the quietist resignation of the *mono no aware*. On the other hand, the analysis of his first incursion into the subject (**I Live In Fear: Record of a Living Being**) reveals, despite several misunderstandings, a more combative attitude by Kurosawa with respect to the nuclear danger.

BRIEF NOTES ON AKIRA KUROSAWA.
His cinema and sex
José Luis Rebordinos

A brief' look at Japanese cinema from all times offers the author of the article the chance to underline the importance of sex, eroticism and pornography in Japanese cinematography, while highlighting the need to carry out more in-depth studies into this subject in the West. Following this introduction, the author points out the indirect manner commonly used by Kurosawa when referring to this subject, even in his *Autobiography*, in order to finally underline the subtlety with which sex and eroticism are introduced to his work based on the paradigmatic examination of three of his films: **Sugata Sunshiro, Rashomon** and **Living**.

LANDSCAPES OF FEELINGS, SCENARIOS OF EMOTION.
Textures of Akira Kurosawa's cinema
Tomás Fernández Valentí

An analysis of the dramatic use made of sets in Akira
Kurosawa's
movies constitutes the objective of this article, which underlines, among other aspects, the essential role played by natural settings in the
filmmaker's
movies, especially in relation to the characters internal conflict. Continuing along the lines of this idea, the author lakes a look at phenomena like rain, wind, cold or heat, to explore their meaning in
Kurosawa's
films before studying, in a last section, how human feelings are expressed, in combination with those same scenarios. In the

Japanese
director's
filmography.

THE IMPOSSIBLE EAST,
A journey round the aesthetics of Akira Kurosawa
Asier Mensuro

Akira Kurosawa is one of the most famous Asian directors in the Western world. His work has been unfairly judged as being that of a westernized Japanese director. This perception, in addition to being erroneous, demonstrates that our western world has fabricated a preconceived image of everything differing from it, and that Kurosawa
doesn't
fit into the pattern. Briefly, Kurosawa
doesn't
meet our expectations vis-à-vis the kind of stories and images we expect of an oriental movie. This article alms to highlight our mistaken perception of eastern cinema and the place we have allotted to one of its most interesting authors. Analysing Akira
Kurosawa's
cinema, we will see that the versatility of his proposals combines multicultural references, making him one of the most modem and interesting authors in the history of cinema.

SWEATING IN THE RAIN.
Actors in Akira Kurosawa's work
Carlos Aguilar and Daniel Aguilar

Following a brief analysis of the work methods used by Kurosawa with the actors in his movies, the authors study the relationship of the famous Japanese actor Toshiro Mifune with the filmmaker, while taking a quick look at his professional career. This same procedure is used to approach the personalities of another two actors recurring on his filmography, Takashi Shimura and Minoru Chiaki, and to take another look at the names of the main supporting actors punctuating his filmography. A last section is dedicated to analysing the more irrelevant part played by actresses

in
Kurosawa's
work.

THE TIMES, DOUBLES AND MEMORY.
Chris Marker's *AK*
María Luisa Ortega

The author first of all takes a brief look at several titles on Chris Marker's filmography in order to underline the filmmaker's relationship with Japan and some of his work methods. She then goes on to analyse the documentary itself, pointing out Marker's conceptual starting point and the filming differences between the latter and Kurosawa's fiction. A last section takes a detailed look at the content of **AK**, evaluating its important contribution to knowledge of Kurosawa's filming methods and cinema.

Índices

Bajos fondos

Índice onomástico

Agoff, Irene: 144.
Aguirre, Jesús: 44.
Akutagawa, Ryunosuke: 76, 152, 153.
Aldrich, Robert: 43.
Almereyda, Michael: 105
Amengual, Barthélemy: 12.
Amiel, Vincent: 127.
Anderson, Joseph L.: 40, 45.
Anthony, Tony: 33.
Antonioni, Michelangelo: 11.
Argento, Dario; 105
Arseniev, Vladimir: 57, 62, 63, 64.
Aumont, Jacques: 76, 83.
Avildsen, John G: 5.
Awaji, Keiko: 70.

Baldi, Ferdinando: 33.
Barthes, Roland: 28.
Bazin, André: 21, 23, 61,123, 127, 132, 155.
Benjamin, Walter: 31, 44.
Bergman, Ingmar: 84.
Bernstein, Matthew: 90.
Bloom, Harold: 47, 48.
Boorman, John: 117.
Branagh, Kenneth: 110.
Branche, Brigitte:: 74.
Bresson, Robert: 76.
Broderick, Mick: 90.
Burch, Noël: 21, 28, 55, 56, 66, 89, 90, 130, 131.
Burgess, Anthony: 48.
Byron, *Lord*: 48.

Cagney, James: 52, 53.

Camus, Marcel: 39.
Capra, Frank: 150, 159.
Cezanne, Claude: 77, 82, 83.
Chaplin, Charles: 161.
Chejov, Anton: 64.
Chiai, Minoru: 60, 117, 118, 135, 155.
Coppola, Francis F.: 23, 138, 164.
Corneau, Alain: 78.
Courbet, Gustave: 81, 83.
Cukor, George: 153.

Daves, Delmer: 43, 96.
David, Jacques-Louis: 82.
De Diego, E.: 113.
De Sica, Vittorio: 9, 11, 16, 52, 109, 143.
Deleuze, Gilles: 26, 27, 28, 58, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 74, 101, 105, 110, 113. 143, 144, 145.
Desser, David: 33, 40, 41, 44, 53, 56, 90, 105.
Dostoïevski, Fédor: 10, 18, 22, 51, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 76, 105, 139, 149, 156.
Dreyer, Carl Theodor: 79, 83, 158.
Dubois, Philippe: 127.

Eastwood, Clint: 117.
Ehrlich, Linda C.: 86, 87, 90, 105
Eisenstein, Sergei M.: 76.
Elena, Alberto: 90.
Emmer, Luciano: 19.
Enomoto, Kenichi: 135, 136, 137.
Estelrich, Pilar: 44.
Estève, Michel: 19, 76, 79, 83.

Feyder, Jacques: 78.
Flaherty, Robert: 139.
Fleischer, Richard: 6.
Florio, John: 47.
Ford, John: 22, 43, 96, 115, 127, 147, 159.
Foucault, Michel: 65, 71, 74.
Freud, Sigmund:: 74.

Fujita, Susumu: 66, 69, 101, 118.
Fujiwara, Kamatari: 42, 51, 119, 135.
Fukasaku, Kinji: 6.
Fukuda, Jun: 118.

Galbraith IV, Stuart: 90.
García Márquez, Gabriel: 85, 90.
Gauguin, Paul: 77, 82, 83, 107.
Gauthier, Guy: 127.
Gere, Richard: 73, 138.
Gide, André: 159.
Goldoni, Carlo: 43.
González Requena, Jesús: 104, 105
Goodwin, James: 58, 64, 90, 105
Gorki, Máximo: 13, 22, 51. 57, 58, 61, 62, 64, 76, 105, 156.
Gosho, Heinosuke: 141.
Goya, Francisco de: 80.
Griffith, David W.: 142.
Grilli, Peter: 56.
Gyokudo, Uragami: 77.

Hammett, Dashiell: 43.
Hanai, Ranko: 67.
Honi, Susumu: 92.
Hara, Setsuko: 58, 60, 69, 120, 140.
Harada, Mieko: 38, 105
Hathaway, Henry: 16, 96.
Hayasaka, Fumio: 88.
Hidari, Bokuzen: 119.
Hideyoshi: 31, 43.
Hill, Walter: 45.
Hiroshige: 77, 111.
Hisaita, Eijiro: 64.
Hitchcock, Alfred: 51, 56.
Hokusai: 77, 78, 111.
Honda, Inoshiro: 85, 88, 115, 116, 118, 125.
Horikawa, Hiromichi: 43.
Hoyabashi, Kaizo: 45.
Hughes, Robert: 90.

Hunter, Evan: 22, 51.

Ichikawa, Kon: 92.
Ifukube, Akira: 115.
Ikawa, Hisashi: 105
Ikehiro, Kazuo: 33.
Imai, Tadashi: 152.
Imamura, Shohei: 92.
Inagaki, Hiroshi: 33, 116.
Inuhiko, Yomota: 85, 90.
Irie, Takako: 120.
Ito, Datsuke: 32.
Ito, Yanosuke: 43.

Kagawa, Kyoko: 51, 120.
Kaige, Chen: 43.
Kammu (emperador): 35.
Kato, Daisuke: 119.
Kara, Takeshi: 119.
Katsu Shintaro: 117.
Kaurismiski, Aki: 105
Kayama, Yuzo: 67, 71, 98.
Kikushima, Ryozo: 148.
Kikuta, Kazuo: 145.
Kim, Sung-Su: 43.
Kimura, Isao: 53, 70.
Kimura, Ko: 71, 101.
Kinoshita, Keisuke: 88.
Kinugasa, Teinosuke: 5, 141.
Kirano, Kyoko: 90.
Kishi, Teruko: 54.
Kitano, Takeshi: 113.
Kobayashi, Masaki: 33, 78.
Kodo, Kokuten: 119.
Kogure, Michiyo: 54.
Kohn, Olivier: 128.
Kono, Akitake: 119.
Kosugi, Yoshio: 67.
Kott, Jan: 45.

Kouke, Kazuo: 44.
Kubrick, Stanley: 153.
Kuga, Yoshiko: 60, 67.
Kuroda, Yoshlyuki: 45.
Kurosawa, Akira: *Passim*.
Kurosawa, Heigo: 75, 81.
Kurosawa, Isao: 31.
Kyo, Machiko: 101, 120, 153, 154, 155.

Latorre, José M: 149, 151.
Lean, David: 96.
Leone, Sergio: 22, 33, 120.
Lévy, Jacques: 127.
Lipovetsky, Gilles: 74.
Lourcelles, Jacques: 160, 161, 163.
Lucas, George: 13, 23, 108, 113, 138, 164.
Lumière, Louis y Auguste: 143.

Maeterlinck, Maurice: 64.
Magnani, Anna: 139.
Makino, Masashiro: 32.
Malraux, André: 39.
Manet, Edouard: 83.
Mann, Anthony: 43, 96.
Marker, Chris: 121, 122,123, 124, 125, 126, 127, 128.
Masura, Yasuzo: 92.
Matsumura, Tatsuo: 72, 101.
McBain. Ed (véase Hunter, Evan).
McCullongh, Helen C,: 44.
Medvedkine, Alexander: 122, 127.
Méliès, Georges: 143.
Mellen, Joan: 88, 89, 90.
Meunier de Galipienso, Beatriz: 155.
Mifune, Toshiro: 8, 13, 14, 31, 41, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 64, 67, 69, 71, 90, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 116, 117, 118, 119, 120, 135, 148, 153, 154, 155, 163.
Mino, Baba: 37.
Misumi, Kenji: 45.
Miyaguchi, Seiji: 42, 103.

Mîyoshi, Eiko: 120.
Mizoguchi, Kenji: 5, 20, 21, 33, 54, 64, 95, 108, 117, 118, 120, 138, 146.
Monet, Claude: 107.
Montaigne, Michel de: 47.
Monterde, José Enrique: 153, 155.
Mori, Masayuki: 51, 52, 54, 55, 58, 101, 118, 155.
Mori, Motomari: 31, 43.
Morita, Nobuyoshi: 120.
Moya, Raquel: 137, 144, 151, 155.
Munzuk, Maxime: 72, 104.
Muñoz, Lucio: 112.
Muraki, Takao: 125.
Murase, Sachiko: 72, 102.
Mussorgski, Modest: 139.

Nakadai, Tatsuya: 37, 45, 101, 105, 119, 127.
Nakai, Asakazu: 125.
Nakakita, Chieko: 141.
Nakamura, Ganjiro: 61.
Nakamura, Ktnnosuke (Yorozuya): 117.
Naruse, Mikio: 5, 95, 119, 138, 141.
Nave, Bernard: 128.
Nazzaro, Giona A.: 90.
Nezu, Jimpachi: 37.
Nicoll, Allardyce: 64.
Nietzsche, Friedrich: 32, 74.
Nogami, Teruyo: 117, 123, 125.
Nolan, Christopher: 56.
Nolletti, A.: 56.
Numazaki, Isao: 141.

Oda, Motoyoshi: 118.
Oda, Nobuganta: 31, 43.
Okada, Fumiaka: 125.
Okamoto, Kihachi: 33, 45.
Okochi, Denjiro: 66, 137.
Olivier, Laurence: 78, 110.
Ortega y Gasset, José: 71.

Osanai, Kaoru: 61, 64.
Oshima, Nagisa: 28, 45, 90, 92, 138.
Oudart, Jean-Pierre: 132.
Owens, David: 56.
Ozu, Yasujiro: 5, 20, 21, 93, 95, 108, 119, 130, 131, 138, 140, 146.

Pardo, José Luis: 68, 74.
Pasolini, Pier Paolo: 161.
Peckinpah, Sam: 113.
Picasso, Pablo: 107, 109.
Fieri, Françoise:: 74.
Polanski, Roman: 48, 49.
Pratesi, Giulia: 84.
Prince, Stephen: 64, 86, 87, 90, 100, 105, 142, 144.
Pudovkin, Vsevolod: 139.

Ramasse, François: 150, 151.
Ramos, Juan Pablo: 84.
Ravel, Maurice: 154.
Ravina, Mark: 90.
Renoir, Jean: 8, 78.
Richie, Donald: 40, 44, 45, 51, 52, 56, 64, 86, 87, 90, 155.
Ritt, Martin: 22, 155.
Rivette, Jacques: 21.
Rodriguez, Ismael: 117.
Rossellini, Roberto: 139, 143.
Roualt, Georges: 82, 83.
Ryu, Chishu: 72, 119.

Sadoul, Georges: 5, 9, 12, 143, 144.
Saito, Buichi: 45.
Saito, Mitsumasa: 45.
Saito, Takao: 125.
Sano, Takearu: 125.
Santayana, George: 31.
Sasaki, Katsuji (véase Chiaki, Minoru).
Sato, Masaru: 42.
Sato, Tadao: 51, 54, 55, 56, 90, 105.
Sawamtura, Ikio: 119.

Schubert, Franz: 143.
Scorsese, Martin: 108, 138.
Sekigawa, Hideo: 6, 116.
Sengoku, Noriko: 54, 120.
Sesshu: 77.
Shakespeare, William: 18, 22, 37, 43, 46, 47, 48, 49, 51, 76, 98, 101, 103, 105, 110, 138, 156.
Shapiro, Jerome F.: 90.
Shibata, Hayao: 105, 120, 144, 151.
Shimizu, Masao: 118.
Shimura, Takashi: 41, 53, 54, 55, 67, 69, 74, 99, 117, 118, 135, 149, 155, 158, 163.
Shindo, Kaneto: 45, 92.
Shirai, Yoshio: 105, 115, 120, 144, 151.
Shizamaki, Shoji (véase Shimura, Takashi).
Siegel, Don: 53.
Silberman, Serge: 121.
Simenon, George: 22, 51.
Singer, Bryan: 56.
Solomin, Yuri: 72, 104.
Sontag, Susan: 64.
Spielberg, Steven: 108, 113, 117.
Sturges, John: 22, 33, 43.
Suzuki, Setjun: 92, 119.

Tachikagawa, Seiji: 81.
Takechi, Tetsuji: 92.
Takeda, Shingen: 31, 43.
Takemitsu, Toru: 23, 39, 127.
Tanaka, Kinuyo: 120.
Tanaka, Noburo: 92.
Tanaka, Tokuzo: 33.
Taniguchi, Senkicbi: 115, 116, 141.
Tanizaki, Junichiro: 111, 113.
Tapies, Antoni: 112.
Tarkovski, Andrei: 76, 122,123, 127.
Tassone, Aldo: 6, 43, 74, 90, 143, 144, 150, 151, 152, 154, 155, 160, 163.
Taut, Bruno: 112.

Terada, Hiroshi: 117.
Terao, Akira: 37, 119.
Tereyama, S.: 92.
Tessai, Tomioka: 77.
Tessier, Max: 13, 92.
Todoroki, Yukiko: 67.
Tohno, Eijiro: 61, 119.
Tokugawa, leyasu: 43, 45.
Tolstoi, Leon: 22, 58, 64, 139, 156, 157, 158, 159.
Tomita, Tsuneo: 66.
Totó: 136.
Toyoda, Shiro: 141.
Tsukigata, Ryunosuke: 67, 101.
Tsuchiya, Yoshio: 119, 120.

Uccello, Paolo: 167.
Uchida, Hyakken: 119, 120.
Uchikawa, Seiichiro: 117.
Uekusa, Keinosuke: 92, 142.
Uzala, Dersu: 62.

Valerii, Tonino: 117.
Van Gogh, Vincent: 76, 77, 82, 83, 108, 138.
Velázquez, Diego: 82.
Vidal Estévez, Manuel: 9, 31, 36, 44, 54, 56, 81, 90, 92, 105, 120, 145, 153, 155.
Videla, Jorge: 128.
Vincent, Pascal: 32, 44.
Visconti, Luchino: 10.

Wakayama, Tomisaburo: 44.
Walsh, Raoul: 132.
Wayne, John: 115.
Welles, Orson: 48, 49, 110, 158.
Wenders, Wim: 119, 127.
Wilder, Billy: 52.
Willis, Bruce: 45.

Yaguchi, Yoko: 120.

Yamada, Isuzu: 36, 120.
Yamada, Koichi: 74, 105, 120, 144, 151.
Yamaguchi, Yoshiko: 148.
Yamamoto, Kajiro: 5, 6, 31, 66, 115, 116, 141.
Yamamoto, Reizaburo: 68, 103.
Yamamoto, Satsuo: 141.
Yamamoto, Shugoro: 76.
Yamazaka, Tsutomu: 100.
Yanoguchi, Fumio: 123, 125.
Yimou, Zhang: 113.
Yoshimoto, Mitsuhiro: 64, 90, 96, 100, 105
Young, Terence: 117.
Yuzan, Daidoji: 35, 37, 45.

Zavattini, Cesare: 9, 11, 16.
Zeffirelli, Franco: 110.
Zunzunegui, Santos: 78, 83, 98, 105.

Índice filmográfico

1941: 117.
Ai no corrida (véase **imperio de los sentidos, El**).
Aienkyo (véase **valle del amor y la tristeza, El**).
AK: 121, 122, 123, 124, 127, 128.
Akahige (véase **Barbarroja**).
Akira Kurosawa's Dreams (véase **Sueños de Akira Kurosawa**).
amor de la actriz Sumako, El: 64.
ángel borracho, El: 8, 11, 14, 50, 51, 55, 54, 55, 58, 64, 67, 87, 92, 98, 103, 107, 116, 117, 118, 140, 142, 160, 162, 163.
Animas Trujano: 117.
Asu o tsukuru hitobito (véase **Los que construyen el porvenir**).
Atraco perfecto: 153.

Bajos fondos: 13, 14, 57, 58, 59, 61, 64, 98, 102, 103, 119, 150, 160.
Barbarroja: 14, 15, 27, 53, 58, 65, 67, 70, 71, 98, 117, 119, 125, 133, 160, 161, 162, 163.
Blindman (véase **justiciero ciego, El**), **bonheur, Le**: 127.
Bram Stoker's Dracula (véase **Drácula de Bram Stoker**).

canallas duermen en paz, Los: 14, 15, 16, 34, 48, 50, 51, 52, 55, 56, 78, 98.
cazador, El (véase **Dersu Uzala**).
Chi to daiamondo: 118,.
chicas, Las: 153.
Chusbingura: 116.
Citizen Kane (véase **Ciudadano Kane**).
Ciudadauo Kane: 158.
comulgantes, Los: 84.
Crónica de un ser vivo: 11, 12, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 120, 153.
Cuatro confesiones: 22, 155.
Cuentos de Tokio: 108.

Dai-bosatsu tôge: 33, 45.

Dersu Uzala: 16, 17, 43, 57, 62, 63, 64 77, 78, 79, 81, 82, 103, 104, 132, 162, 164.
Derusa Usara (véase **Dersu Uzala**).
día de campo, Un: 8, 78.
Dirty Harry (véase **Harry el sucio**).
Dodes'kad-en
(véase **Dodeskaden**). **Dodeskaden**: 15, 16, 17, 30, 62, 76, 78, 79, 80, 82, 86, 98, 106, 108, 112, 113, 123, 160, 161.
domenica d'agosto, Una: 19.
domingo maravilloso, Un: 7, 8, 11, 92, 102, 116, 141, 142, 143, 144, 148, 150, 153.
Donzoko (véase **bajos fondos, Los**).
Drácula de Bram Stoker: 138.
Duelo silencioso: 8, 9, 53, 102, 133, 140, 145, 146, 147, 148.

Elegía de Naniwa: 118,.
emperador y el asesino, El: 43.
Enoken no senman chojya: 31.
Enrique V: 78.
Escándalo: 10, 148, 149, 150, 151, 152, 153.

fond de l'air est rouge, Le: 125.
fortaleza escondida, La: 13, 14, 22, 25, 43, 77, 78, 101, 117, 135, 160, 162.
Fukeyu haruzake: 116.

Genroku chushingura (véase **venganza de los cuarenta y siete samuráis, La**).
Gertrud: 83, 158.
Ginrei no hate: 115, 116, 141.
Girls, Les (véase **chicas, Las**).
Gohatto: 45.
Gojira (véase **Japón bajo el terror del monstruo**).
Gojira no gyakushuu (véase **rey de los monstruos, El**).
Gojumannin no isan: 117.
guerra de las galaxias, La: 13, 23, 138.

Hachigatsu no Kyoshikyoku (véase **Rapsodia en agosto**).
Hachigatsu no rapusodi (véase **Rapsodia en agosto**).

Hakachi (véase **idiota, El**).
Hamlet Goes Business (véase **Hamlet liikemaailmassa**).
Hamlet liikemaailmassa: 105.
Harakiri: 33, 41.
Harry el sucio: 53.
Hasta el fin del mundo: 119.
Hell in the Pacific (véase **Infierno en el Pacifico**).
Henry V (véase **Enrique V**).
hombre del carrito, El: 116.
hombres que caminan sobre la cola del tigre, Los: 7, 18, 116, 134, 135, 136.

Ichiban Utsukushiku (véase **más bella, La**).
idiota, El: 10, 11, 57, 58, 59, 60, 61, 102, 103, 119, 132, 149.
Iga ninpoucho: 45.
Ikimono no kiroku (véase **Crónica de un ser vivo**).
Ikiru (véase **Vivir**).
imperio de los sentidos, El: 28.
infierno del odio, El: 15, 16, 19, 22, 24, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 99, 118, 119.
Infierno en el Pacífico: 117.

Jakoman to Tetsu: 115.
Japón bajo el terror del monstruo: 88, 118,.
jetée. La: 128.
Jing ke ci qin wang (véase **emperador y el asesino, El**).
Jipangu: 45.
Joi-uchi
(véase **Rebelión**).
joli mai, Le: 127.
journée d'Andrei Arsenevitch, Une: 123, 127.
Joyit Sumako no koi (véase **amor de la actriz Sumako, El**).
Juan Nadie: 150.
justiciero ciego, El: 33.

Kagemusha (véase **Kagemusha, la sombra del guerrero**).
Kagemusha, la sombra del guerrero: 12, 16, 17, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 99, 101, 102, 118, 119, 138, 160, 164, 165, 166.

Kakushi toride no san-akunin (véase **fortaleza escondida, La**).
Karate Kid: 5.
kermesse heroica, La: 78.
kermesse héroïque, La (véase **kermesse heroica, La**).
Killing. The (véase **Atraco perfecto**).
Konna yume wo mita (véase **Sueños de Akira Kurosawa**).
Kono fitaro ni sachi are: 116.
Kozure Ôkami (serie): 33.
Kozure Ôkami: Jigolui e ikozo! Daigoro: 45.
Kozure Ôkami: Kowokashi udekashi tsukamatsuru: 44
Kozure Ôkami: Meifumando: 44.
Kozure Ôkami: Oya no kokoro ko no kokoro: 45.
Kozure Ôkami: Sanzu no kawa no ubaguruma: 44
Kozure Ôkami: Shinikazeni mukau ubaguruma: 44
Kubi no Za: 32.
Kumara tengu: 32.
Kumonosu-jo (véase **Trono de sangre**).
Kuroneko: 45.
Kwaidan (véase **más allá, El**).

Ladri di biciclelle (véase **Ladrón de bicicletas**).
Ladrón de bicicletas: 9, 11, 16, 109, 143.
Last Botshevik, The (véase **tombeau Le d'Alexandre,**).
Last Man Standing, The (véase **último hombre, El**).
Lettre de Sibérie: 122, 127.
Level Five: 122.
leyenda del gran judo, La: 5, 31, 65, 66, 67, 93, 96, 101, 103, 107, 116, 118, 162.
Los que construyen el porvenir: 6, 116.

Madadayo: 19, 65, 72, 73, 77, 79, 81, 82, 87, 101, 107, 119, 120, 132.
Magnificent Seven, The (véase **siete samuráis, Los**).
más allá, El: 78.
más bella, La: 6, 116, 130, 131, 132, 133, 140.
Mala au hi made: 152.
Meet John Done (véase **Juan Nadie**).

Memento: 56.
Mercenario (véase **Yojimbo**).
Milagro en Milán: 16.
Miraccolo a Milano (véase **Milagro en Milán**).
Miyamoto Musashi (véase **Samurái**).
Miyamoto Musashi: Ichijoji no ketto (véase **Samurái 2**).
Miyamoto Musashi: Kettô Ganryû-jima (véase **Samurái 3: Duelo en la isla Ganryu**).
Modern Times (véase **Tiempos modernos**).
Muhomatsu no issho (véase **hombre del carrito, El**).
Musa: 43.
mystère Koumiko, Le: 122, 127.

Naniwa hika (véase **Elegía de Naniwa**).
Nattvardgasterna (véase **comulgantes, Los**).
nave bianca, La: 139.
Nemuri Kyoshiro sappocho: 33.
Nihon no higeki (véase **tragedia japonesa, Una**).
Nippon tanjo (véase **Tres tesoros**).
No, todavía no (véase **Madadayo**).
No añoro mi juventud: 7, 68, 71, 73, 116, 138, 139, 140, 141.
Nora inu (véase **perro rabioso, El**).
nueva leyenda del gran judo, La: 6, 31, 116, 134.

Objetive, Burma (véase **Objetivo: Birmania**).
Objetivo: Birmania: 132.
Offret (véase **Sacrificio**).
Oka seidan: 32.
Olympia 52: 128.
One, Two, Three (véase **Uno, dos, tres**).
Otto no teiso-haru kureba: 31.
Outrage (véase **Cuatro confesiones**).

partie de campagne. Une (véase **día de campo, Un**).
Per un pugno di dollari (véase **Por un puñado de dólares**).
perro rabioso, El: 9, 11, 16, 19, 24, 30, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 67, 69, 87, 98, 99, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 113, 117, 118, 148, 159, 160, 162.
pilota ritorna, Un: 139.

Por un puñado de dólares: 22, 33, 43.

Ran: 12, 17, 23, 25, 30, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 47, 48, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 101, 105, 110, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 160.
Rapsodia en agosto: 18 72, 73, 79, 81, 82, 85, 86, 87, 90, 102, 103, 138, 153.
Rashomon: 5, 6, 8, 10, 12, 19, 21, 22, 59, 77, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 105, 107, 117, 118, 135, 140, 150, 152, 153, 154, 155, 163.
Rebelión: 33, 41.
rey de los monstruos, El: 118,.
Rocco e i suoi fratelli (véase **Rocco y sus hermanos**).
Rocco y sus hermanos: 10.
Roma, città apena (véase **Roma, ciudad abierta**).
Roma, ciudad abierta: 139.
Ronin-gai: 32.
Rape, The (véase **soga, La**).

Sacrificio: 123.
Saikaku ichidai onna (véase **vida de Oharu, mujer galante, La**).
Samurái: 33, 116.
Samurái 2: 33.
Samurái 3: Duelo en la isla Ganryu: 33.
Sanjuro: 13, 15, 30, 31, 34, 39, 40, 41, 43, 105, 119, 162.
Sans soleil: 121, 122, 126.
Sanshiro Sugata (véase **Sugata Sanshiro**).
Seppuku (véase **Harakiri**).
Shatara (véase **Shatterer**).
Shatterer: 117.
Shichinin no samurái (véase **siete samuráis, Los**).
Shizukanaru ketto (véase **Duelo silencioso**).
Shubun (véase **Escándalo**).
Si j'avais quatre dromadaires: 122, 128.
siete magníficos, Los: 22, 33.
siete samuráis, Los: 11, 12, 22, 30, 31, 32, 33, 34, 39, 40, 41, 42, 44, 59, 71, 88, 99, 100, 101, 102, 103, 108, 113, 115, 117, 119, 132, 135, 142, 153, 156, 159, 160, 162.
soga. La: 56.

Sol rojo: 117.
soleil rouge, Le (véase **Sol rojo**).
Sospechosos habituales: 56.
Star Wars (véase **guerra de las galaxias, La**).
Subarashiki nichiyohi (véase **domingo maravilloso, Un**).
Sueños de Akira Kurosawa: 6, 18 72, 75, 76, 71, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 103, 108, 113, 119, 138, 153.
Sugata Sanshiro: 117.
Sugata Sanshiro (véase **leyenda det gran judo, La**).

Tenebrae (véase **Tenebre**).
Tenebre: 105
Tengoku no jigoku (véase **infierno del odio, El**).
Terra vista dalla Luna, La: 161.
Tiempos modernos: 161.
Todas las mañanas del mundo: 78.
Tokyo monogatari (véase **Cuentos de Tokio**).
Tokio-Gâ: 127.
tombeau d'Alexandre, Le: 122, 123.
Tora! Tora! Tora!: 6.
Tora-no-o fumu otokotachi (véase **hombres que caminan sobre la cola del tigre, Los**).
Tous les matins du monde (véase **Todas las mañanas del mundo**).
tragedia japonesa, Una: 88.
train en marche, Le: 122.
Tres tesoros: 116.
Trono de sangre: 12, 13, 24, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 48, 49, 51, 77, 78, 88, 92, 103, 104, 108, 110, 111, 113, 117, 156, 159, 160.
Tsitbaki Sanjuro (véase **Sanjuro**).

último hombre, El: 45.
Umberto D: 11, 16.
Uno, dos, tres: 52.
Until the End of the World (véase **Hasta el fin del mundo**).
Usual Suspects, The (véase **Sospechosos habituales**).

valle del amor y la tristeza, El: 64.
venganza de los cuarenta y siete samuráis, La: 33, 44

vida de Obaru, mujer galante, La: 108.
Vivir: 4, 10, 11, 16, 30, 32, 48, 54, 55, 87, 94, 99, 102, 108, 117, 118, 133, 142, 149, 150, 151, 153, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163.

Waga seishun ni kuinashi (véase **No añoro mi juventud**).

Yoidore tenshi (véase **ángel borracho, El**).
Yojimbo: 13, 14, 22, 30, 31, 33, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 99, 108, 114, 117, 119, 120, 160.

Zangin Zamba Ken: 32.
Zatoichi senryokubi: 33.
Zigeunerweisen: 119.
Zuku Sugata Sanshiro (véase **nueva leyenda del gran judo, La**).

NOSFERATU

NOSFERATU. **Director del** DE
PATRONATO
MUNICIPAL
CULTURA
: José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU**: José Luís Rebordinos. **Equipo de redacción**: Jesús Angulo, Sara Torres.

Notas

[1] AA. VV: «Entretien avec Akira Kurosawa», en *Akira Kurosawa*, Études Cinématographiques, n.º 164-169, ed. Minard, París, 1990, pag. 7. Esa entrevista fue publicada originalmente en dos partes en la revista japonesa *Kinenma Jumpo* en los números de abril de 1952 y febrero de 1953. <<

[2] Una aclaración: los interrogantes o las contillas en torno a la condición «histórica» de muchos filmes de Kurosawa —y de otros muchos cineastas, por supuesto— quieren indicar la diferencia entre la mera situación en el pasado de cualquier anécdota argumental —hablaríamos pues de un historicismo débil o de primer grado— y aquellos otros filmes que pretenden constituirse en un discurso histórico, esto es, incluso más interpretativo que no meramente restitutivo del pasado. < <

[3] *Akira Kurosawa*, Flammarion, París, 1990. < <

[4] En los momentos finales de la guerra Kurosawa rodó **Los hombres que caminan sobre la cola del tigre** (1945), a partir de una obra de teatro *kabuki* situada en el Japón medieval. < <

[5] Recuérdese, aunque sea bajo clave de comedia coral, un título posterior como **Una domenica d'agosto** (1949), de Luciano Emmer. < <

[6] *Akira Kurosawa*, ed. Cátedra, Madrid, 1992, pág. 47. < <

[7] Monterde, José Enrique: «La memoria del pueblo japonés», *Dirigido por…*, n.º 118, octubre 1984, pág. 25. < <

[8] Ibídem, pág. 25. < <

[9] «*Si **Rashomon** mantiene hoy alguna vigencia, más allá de su espléndida potencia visual, de su interpretación y de su papel histórico, será por representar otro tipo de respuesta a las mismas preocupaciones que latían tras **El perro rabioso. Rashomon** es un descenso al mundo posterior al apocalipsis; las imágenes más alucinantes del film no son las del recuerdo, sino las del tiempo presente. Esos como náufragos reunidos bajo una implacable e insistente lluvia semejan los desgraciados supervivientes de un apocalipsis nuclear; sólo tras Hiroshima y Nagasaki puede entenderse en toda su tragedia. (…) Las consecuencias de la guerra no son sólo materiales sino primordialmente morales. Enfrentarse al mundo nuevo sólo será posible desde la esperanza y la verdad. El pasado está manchado de sangre, y lo que es más dramático, todos se sienten culpables; no existe ya la inocencia, ni siquiera los muertos claman por su inocencia. (…) Todos tienen culpa de la muerte del viajero, desde el bandido al espectro. (…) No encontrar la verdad significa no comprender ese pasado reciente y no tener unas bases para el futuro, para la esperanza*». Ibídem, pág. 26. < <

[10] Ibídem, pág. 28. < <

[11] *Écran 79*, n.º 84, octubre 1979, pág. 59. < <

[12] Kurosawa declaró respecto a este film: «*Entre los "cerdos" de este mundo, los que utilizan la estafa son peor que los otros. Bajo la cobertura de una organización, cometen el mal hasta un punto inimaginable para la gente común. He pensado que no era inútil desvelar las intrigas engendradas por este crimen. Trabajando, sin embargo, he encontrado que había un límite no rebasable y que no he podido ir hasta el final de mis intenciones. Detrás de los "cerdos" se esconden las relaciones políticas que se encadenan unas a otras y cuyo desvelamiento habría podido influenciar mi oficio. Estoy desolado por mi falta de perseverancia en esto vía cuando comparo mi film con obras extranjeras de este tipo, sobre todo americanos, que gozan de una gran libertad de palabra*», en «Notes á propos de mes films», *Eludes Cinématographiques*, n.º 165-169, ed. Minard, París, 1990, pág. 21. <<

[13] En ese sentido escribe Michel Estève: «*Lejos de ser de orden social, el empeño más profundo de* ***El infierno del odio*** *es de orden melafísico. (…) El mecanismo de la encuesta policial no era más que un molde, la evocación de los barrios pobres el pretexto para la elección de un decorado: la sátira social se borra ante una parábola del paraíso perdido. La transcripción literal del título dado por Kurosawa o su film es "El paraíso y el infierno". (…) Para el industrial, el paraíso se ha transformado en infierno (véase el primer movimiento del film) sin que muera la esperanza de vivir. Para el interno, el infierno no puede metamorfosearse en paraíso pues la esperanza se ha reducido a la satisfacción del odio*», en «Une parabole du paradis perdu», *Études Cinématographiques* n.º 165-169, ed. Minard, París, 1990, pág, 98. <<

[1] Por supuesto, hay que recordar el caso de la popularidad de que gozó entre nosotros Nagisa Oshima, por razones que todos recuerdan, a finales de los años setenta del pasado siglo con motivo de su renombrada **El imperio de los sentidos** (*Ai no corrida*, 1976). Otro tema aparte es el éxito de géneros como el *manga* y ciertos dibujos animados de origen nipón. < <

[2] Burch, Noël: *To the Distant Observer*, Scolar Press, Londres, 1979.
< <

[3] Kurosawa hablando del teatro *Nô*: «*Hay en el Nô un cierto hieratismo: hay el menor movimiento posible. De esta forma el menor gesto, el menor desplazamiento., producen un efecto realmente intenso y violento*» (en «Kurosawa: Declaraciones», *Contracampo*, n.º 21, pág. 61). < <

[4] La traducción literal del título sería, en castellano, «Cielo e infierno», lo que se ajusta muy bien a la opción espacial fundamental que sitúa en lo «alto» de una colina que domina la ciudad la casa del acaudalado Gondo y «abajo», en los «bajos fondos», el claustrofóbico tugurio en que vive el criminal. <<

[5] Burch, tan sensible a las opciones formales de Kurosawa, evaluará el «contenido» del film (bien sintetizado en esta escena) con las siguientes palabras: «*Fiel a la ideología que ha dominado las películas de Kurosawa desde sus inicios, ésta nos dice que* "hay mucha miseria entre nosotros pero nuestra policía es excelente" y que "*un chófer puede ganar menos que un capitalista pero la diferencia de clases puede borrarse mediante la buena voluntad y la solidaridad humana*"» (*Op. cit.*, pág. 320). < <

[6] Deleuze, Gilles: «El aliento en Kurosawa: de la situación a la pregunta», en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984, págs. 264-269. < <

[7] Esta película es despachada por Burch (*Op. cit.*, págs. 320-321) en su, por otra parte, preceptivo análisis de la obra de Kurosawa con un lapidario juicio difícil de compartir: «*Este film tiene poco que recomendar más allá de un sensacionalismo catártico típico tanto de los cines americano como japonés de los olios sesenta y setenta*». <<

[1] Hasta la pacificación del Japón bajo la égida de Ieyasu Tokugawa en 1603, entre 1500 y 1593, el país se vio asolado por numerosas guerras civiles entre daimios (señores feudales) e, incluso, entre sus propios servidores, los *ji-samurai* (terratenientes de ascendencia samurái, poseedores de tierras y ejércitos personales). La estructura feudal del Japón atomizó el territorio en numerosos señoríos, compactos e independientes, siempre en conflicto por razones políticas y/o económicas. < <

[2] En unas declaraciones hechas por Akira Kurosawa al especialista italiano Aldo Tassone con motivo del estreno de **Ran**, el autor de **Dersu Uzala** (1975) confesaba: "*Siempre he tenido una gran pasión por la historia y una predilección particular por el siglo XVI. Por eso he ambientado en él tantos filmes. (…) A veces, me sorprendo soñando cómo hubiese sido el Japón si algunas personalidades excepcionales como Shingen Takeda, Nobugama Oda, Hideyoshi, Motomari Mori, etc., no hubieran desaparecido tan pronto dejando vía libre a los Tokugawa que, por intereses dinásticos, aislaron el país durante casi tres siglos… Eran generales y políticos de primer orden, hombres de una cultura abierta a todas las novedades; (…) tengo la impresión de que los hombres de aquel siglo afortunado tenían otra talla. No se parecen a nuestros políticos de hoy. Incluso físicamente eran más altos que nosotros: se ha comprobado que los japoneses se han hecho más pequeños después de haber sido 'esclavizados' durante siglos por los Tokugawa. Era una época llena de fermentos y, por consiguiente, también de guerras: estábamos en vísperas de la reunificación del país, y los distintos señores feudales se disputaban el primado. Pero también fue una época de libertad excepcional: (…) esta libertad estimulaba la iniciativa privada y la creatividad en todos los campos. Hubiera querido vivir en aquel gran siglo…*". En *Dirigido por…*, n.º 131, diciembre de 1985, págs. 59-62. <<

[3] Artículo «El narrador. Reflexions sobre
l'obra
de Nikolni Leskov» (págs. 149-179), contenido en el libro *Assaigs de literatura contemporània*, de Walter Benjamín (Ed. Ignacio Echevarría), traducidos al catalán por Pilar Estelrich, Columna Edicions, Barcelona, 2001. Existe una traducción al castellano de dicho artículo bajo el título «El narrador», realizada por Jesús Aguirre y publicada por *Revista de Occidente*, n.º 119, 1973. <<

[4] «William Akira Shakespeare Kurosawa», por Manuel Vidal Estévez, *Nosferatu*, n.º8, enero 1992, págs. 40-47. Número dedicado al tema «Shakespeare en el cine». < <

[5] El kendo («camino de la espada») había sido siempre sinónimo de nobleza en Japón. Desde el ascenso de la clase samurái en el siglo XI, las artes marciales se convirtieron en la forma más elevada de estudio, inspiradas por las enseñanzas del zen y los sentimientos del *shinto*. Las primeras escuelas de kendo aparecieron en Japón durante el periodo Muromachi
(1338-1573),
consolidándose durante la época de paz del *shogunato* Tokugawa
(1603-1867)
hasta la actualidad. El primer torneo de kendo se celebró en Tokio, en 1967, y supuso su consagración como deporte de nivel internacional. La filosofía del kendo puede sintetizarse en los siguientes puntos: moldear la mente y el cuerpo; cultivar un espíritu vigoroso y, a través de un entrenamiento rígido, luchar por conseguir la mejora del arte del kendo; estimar la cortesía y el honor; relacionarse honestamente con los demás y perseguir el perfeccionamiento de uno mismo. <<

[6] «*No tenemos bastantes caballos. Llovía todo el tiempo.* ***Los siete samuráis*** *era exactamente el tipo de film imposible de hacer en este país*». Declaraciones extraídas de Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1970, pág. 170. < <

[7] «A propósito de las películas “de sable”», por Pascal Vincent, *Nosferatu*, n.º 11, enero 1993, págs. 64-67. Número dedicado al cine japonés. < <

[8] Forma del teatro japonés tradicional, cuyo origen se remonta al siglo XVII. Se trata de una evolución profana y popular del teatro *Nô*, mucho más sofisticado y reservado a la nobleza. Sus temas melodramáticos y épicos dan gran importancia a la danza y las interpretaciones coreografiadas, a los trajes, los maquillajes y los decorados. Sólo se admiten intérpretes masculinos incluso en los papeles femeninos, encarnados por especialistas llamados *oyama*. <<

[9] Una de las más destacadas narraciones guerreras del periodo Kamakura, titulada *El cuento de los Heike* (*Heike Monogatari*), escrito hacia el último tercio del siglo XII, donde se cuenta las peripecias aventureras de Miyamoto Yohitsune, quien aprende el *ken-jutsu* (arte de pelear con la espada) gracias a los Tengu, seres mitológicos provistos de amplias alas y grandes narices, y celosos guardianes de los secretos del *ken-jutsu*. En la traducción inglesa de Heten C. McCullongh (Stanford University Press, 1998) puede apreciarse el estilo ágil y tremendamente «físico» de tales relatos: «*Y soltando sus flechas como relámpagos mató a 12 de los soldados Heike y dejó heridos a 11 más… Se descalzó, y saltando con los pies desnudos sobre las vigas del puente lo cruzó. Todos tenían miedo en atravesarlo, pero él caminó por el puente roto como quien pasea por la calle Ichijo o Nijo de la capital. Con su* naginata (espada enmangada) *segó a cinco enemigos, pero al sexto lo partió de un tajo*». <<

[10] Conocida también como «Los 47 ronin», **La venganza de los cuarenta y siete samuráis** narra unos sucesos históricos sucedidos a principios del siglo XVIII. En el año 1701, durante los preparativos para recibir a los enviados del emperador en el castillo del *shogun* (señor guerrero) de Edo, el daimio Kozunosuke Kira, celoso de que se encarguen dichos preparativos al prestigioso daimio Asano-Takumino Kami, ofende a este último de mil modos, dejándolo en ridículo frente al *shogun* y los emisarios del emperador. Finalmente, Kira insulta verbalmente a Asano, conocedor de que, a pesar de la nobleza de su carácter, es también irascible e impetuoso. Estos rasgos eran inadmisibles en un samurái, ya que el autodominio era condición fundamental del *bushido*. Perdido el control. Asano desenvaina su *katana* (sable samurái) en el palacio del *shogun* y hiere a Kira en la espalda. A pesar de que la herida es leve, la falta es grave. En esos tiempos de paz recién conquistada, desenvainar la espada en el palacio del *shogun* estaba absolutamente prohibido. Asano no sólo es condenado a cometer *seppuku* (suicidio ritual mediante harakiri, literalmente, «corte de estómago»), sino que es conducido al sacrificio «custodiado», lo cual implica que se le considera un criminal. Se ordena además la desaparición de su clan. Sin embargo, el chambelán del desdichado daimio Asano-Takumino Kami, llamado Oishi Kuanosuke, decide vengar a su señor. Por razones estratégicas, espera doce meses para lavar la afrenta junto a un grupo de 47 fieles samuráis. Un año durante el cual, convertidos en *ronin*, son humillados, tratados de cobardes y despreciados, incluso por sus familiares más cercanos y por los campesinos de clases más bajas. Pero, una vez se cumple el aniversario de la muerte de su señor, los 47 samuráis comandados por Oishi toman por asalto el castillo de Kira y decapitan al villano, colocando su cabeza sobre la tumba de su daimio Asano, quien, por fin, descansará en paz. Consumada su venganza, se entregan al *shogun* por haber desobedecido la ley y mueren noblemente, solos y sin escolta, cometiendo *seppuku* en medio de la admiración de todo el Japón. <<

[11] Desser, David: «Toward a Structural Analysis of the samurái Film», en AA. VV.: *Reframing Japanese Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1992, pág. 145. < <

[12] Inspirado en un personaje del *manga* creado por Kazuo Kouke, el personaje de Lobo Solitario recorre el imperio denunciando con su sola presencia los abusos de un orden feudal que lo quiere ver muerto, convirtiéndose para sí mismo y para los demás en la encarnación definitiva del *bushido*. Protagonizada por Tomisaburo Wakayama, la serie sobre Lobo Solitario la forman los siguientes filmes: **Kozure Ôkami; Shinikazeni mukau ubaguruma** (1972), **Kozure Ôkami: Sanzu no kawa no ubaguruma** (1972), **Kozure Ôkami: Kowokashi udekashi tsukamatsuru** (1972) y **Kozure Ôkami: Meifumando** (1973), todos ellos dirigidos por Kenji Misumi, **Kozure Ôkami: Oya no kokoro ko no kokoro** (1972), de Buichi Saito, y **Kozure Ôkami: Jigoku e ikuzo! Dnigoro** (1974), de Yoshiyuki Kuroda, cuyo éxito descomunal certificó el fin del *chambara*: ya jamás ningún otro título del género fue bien recibido en el Japón, a pesar del moderado éxito de **Iga ninpoucho** (1982), de Mitsumasa Saito, y **Jipangu** (1992), de Kaizo Hoyabashi. < <

[13] Desser, David: *Op. cit.*, pág. 146. < <

[14] Ibídem, pág. 146. < <

[15] Tassone, Aldo: *Op. cit.*, pág. 62. < <

[16] Yuzan, Daidoji: *El código del samurái. El espíritu del bushido japonés y la vía del guerrero*, Editorial EDAF, col. Arca de Sabiduría, Madrid, 2002, págs. 19-20. Daidoji Yuzan Shigesuke vivió durante el siglo XV y pertenecía a una distinguida familia de samuráis que afirmaba descender del clan Taira. Fue un escritor prominente de su época —especialmente conocidas en Japón son sus crónicas sobre la regencia de Ieyasu Tokugawa—, además de un respetado experto en temas militares. *El código del samurái*, traducido por primera vez del japonés a una lengua occidental (inglés) en 1941, presenta el código de honor samurái mediante una serie de normas muy claras exigidas a los jóvenes guerreros desde la segunda mitad del siglo XVI hasta el siglo XVIII. < <

[17] Por ejemplo, al inicio del film fantástico **Kuroneko** (1968), de Kaneto Shindo, un grupo de samuráis vencidos en batalla, desarmados, hambrientos y sin señor, saquean la modesta granja de dos mujeres solitarias, madre e hija, y después de violarlas, las matan. Una práctica que ocasionalmente sucedía también en tiempos de paz, como documenta el informe de un funcionario del gobierno Fujiwara en el año 946: «*Hay muchos samuráis que hacen un uso ilegal del poder y de la autoridad, forman confederaciones, se ocupan diariamente de ejercicios militares, reclutan y mantienen hombres y caballos so pretexto de realizar cacerías, amenazan a los gobernadores de distrito, saquean al pueblo común, violan a sus esposas e hijas, les roban sus bestias de carga y las emplean para sus propios fines, interrumpiendo de este modo las actividades agrícolas*». < <

[18] Vidal Estévez, Manuel: *Op. cit.* n.º 4, pág, 46. < <

[19] La aparición que condena a Washizu es un *cho-ken-ju-jiki-netsu-gaki*, duendes/fantasmas que comen los restos de las piras funerarias y el lodo de las tumbas —de ahí las pilas de osamentas y carroña que circundan el lugar de sus apariciones—, capaces de volar y hacerse invisibles a los ojos de los hombres. Los *gaki* son susceptibles de ser vistos por los débiles de mente, los de escasos conocimientos o los excesivamente impresionables. He aquí el porqué del tortuoso vinculo existente entre Taketoki Washizu y el *gaki*. <<

[20] Yuzan, Daidoji: *Op. cit.*, pág. 67. < <

[21] Vidal Estévez; Manuel: *Op. cit.*, pág. 46. < <

[22] Tassone, Aldo: *Op. cit.*, pág. 60. < <

[23] Citado por Yuzan, Daidoji: *Op. cit.*, pág. 98. < <

[24] La homosexualidad entre los samuráis, a pesar de las evidencias históricas, siempre ha sido un tema tabú en el Japón. Por eso, cuando se estrenó el film de Nagisa Oshima **Gohatto** (1999), donde se abordan de manera directa las relaciones sentimentales entre compañeros de armas —o más frecuentemente, entre el *sensei* (maestro) y uno de sus *deshi* (alumno)—, la crítica nipona más conservadora, ayudada por algunos sectores políticos, se echó encima del realizador acusándolo de tergiversar la historia en aras del más puro sensacionalismo. <<

[25] Tassone, Aldo: *Op. cit.*, pág. 60. < <

[26] Otra de las formas de teatro tradicional del Japón pero, a diferencia del *kabuki*, el *Nô* tiene unos orígenes mucho más antiguos, datados hacia principios del siglo XIV, Próximo a la tradición budista, rico en símbolos antiguos y herméticos, estaba reservado sólo a la nobleza. El refinamiento de todos los elementos de su puesta en escena lo convierten en una completa obra de arte. <<

[27] Richie, Donald: *Op. cit.*, pág. 170. < <

[28] El haiku es un poema tradicional japonés, con un limitado número de sílabas y temas, habitualmente galante y épico. < <

[29] Como, por ejemplo, en **Dai-bosatsu toge** (1966), de Kihachi Okamoto. En ese film, Tatsuya Nakadai interpreta a un samurái llamado Ryunosuke, despojado de toda filosofía y poseído exclusivamente por el ansia de matar. De hecho, el film termina de pronto, congelando la imagen de una batalla todavía inconclusa entre Nakadai y varios adversarios, subrayando que la única razón de ser del protagonista es la lucha y la muerte, sin espacio para reflexión ética alguna, Pero lo que podría ser un relato «crítico» respecto a la figura mítica del samurái deviene, a causa de la realización de Okamoto, en un exaltado panegírico de las virtudes guerreras de Ryunosuke. <<

[30] Al respecto, consultar el imprescindible «The Japanese Film. Art And Industry (Expanded Edition)», por Joseph L. Anderson y Donald Ritchie —con prólogo de Akira Kurosawa—. Princeton University Press, New Jersey, 1982. < <

[31] Richie, Donald: *Op. cit.*, pág. 145. < <

[32] Extraordinario detalle que Walter Hill retomó para su *film noir-western* **El último hombre** (*The Last Man Standing*, 1996), donde John Smith (Bruce Willis) llega con su destartalado Ford a un cruce de carreteras y hace girar sobre sí misma una botella de *whisky* para escoger el camino a seguir. No en vano, Hill hace de su gángster/matón a sueldo un auténtico *ronin*. < <

[33] Kott, Jan: *Apuntes sobre Shakespeare*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1969. < <

[1] Grilli, Peter; Owens, David: «Film Notes», en *Kurosawa. A Retrospective*, Japan Film Center, Nueva York, 1982, pág. 70. < <

[2] Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1965 3.ª ed.: 1996, pág. 141). < <

[3] Sato, Tadao: *Currents in Japanese Cinema*, Kodansha, Tokio, 1982, pág. 255. < <

[4] Richie, Donald: *Op, cit.*, pág. 143. < <

[5] Véase Desser, David: «Ikiru: Narration as a Moral Act», en Nolletti, A. y Desser, D. (eds.): *Reframing Japanese Cinema*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1992. < <

[6] Vidal Estévez, Manuel: *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 88. < <

[7] Sato, Tadao; *Op. cit.*, págs. 124 y ss. <<

[8] Sato, Tadao: *Op. cit.*, pág. 131. < <

[9] Burch, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Scolar Press, Londres, 1979, pág. 297. < <

[1] El conocimiento de los clásicos rusos por Kurosawa no es un mero exotismo. Las traducciones de Tolstoi o Chejov encabezaron, entre otros textos, la irrupción de la literatura realista occidental en Japón durante las últimas décadas del periodo Meiji
(1865-1912)
y los subsiguientes años de la llamada «democracia Taisho»
(1912-1926).
De hecho, algunas de estas obras se convirtieron en clásicos populares con cierta celeridad; la adaptación escénica de *Resurrección* de Tolstoi fue uno de los grandes hitos de la penetración del «nuevo teatro» (*shingeki*), tal como ilustra una de las películas de posguerra del mismísimo Kenji Mizoguchi, **El amor de la actriz Sumako** (*Joyû Sumako no koi*, 1947). De hecho, el propio Mizoguchi cuenta en su filmografía con dos adaptaciones de la novela de Tolstoi, de las cuales sobrevive la segunda **El valle del amor y la tristeza** (*Aienkyo*, 1937). <<

[2] Goodwin, James: *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1991, pág. 59. <<

[3] Deleuze, Gilíes: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1987, pág. 267. < <

[4] El heroísmo de los personajes de Kurosawa radica en el ejercicio de la voluntad. Así lo proclama el médico alcohólico de **El ángel borracho** al final de la película. Una voluntad moral acuciada por una pregunta cuyos datos se deben revelar (¿cómo actuar como médico ante un enfermo rebelde, el hampón interpretado por Toshiro Mifune, que es, además un parásito social? ¿Por qué insistir en una misión continuamente desmentida por ese entorno cenagoso que hace reinar la enfermedad?). < <

[5] Kurosawa intenta cartografiar lo «demasiado humano» no yo en relación con un absoluto moral de origen cristiano, como Dostoievski, sino en función de un absoluto moral humanista, que sólo puede ser asumido desde una posición de individualismo heroico, con la muerte como único horizonte. Ahora bien, en el cine de Kurosawa permanece constantemente la sensación de que el hombre lleva siempre consigo la semilla de ese mal, y que la única forma de salvarla es oponerle una voluntad heroica e individual. En este sentido sorprende hasta qué punto en la obra de un cineasta procedente de una cultura no cristiana como la japonesa, se insinúa la presencia de una noción tan cristiana —última herencia del autor ruso— como el pecado original. < <

[6] Kurosawa quiso llevar *Dersu Uzala* a la pantalla ya durante los años de la posguerra, para lo cual encargó un guión a Eijiro Hisaita. La idea era trasladar la acción a la isla de Hokkaido durante los primeros años del periodo Meiji. Pero, al parecer, el paisaje siberiano resultó irreemplazable para el desarrollo del relato, y el proyecto fue abandonado. Véase Yoshimoto, Mitsuhiro: *Film Studies and Japanese Cinema*, Duke Universíty Press, 2000, pág. 344. < <

[7] Véanse entre otros los comentarios de Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, Universíty of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1998; y Prince, Stephen: *The The Cinema of Akira Kurosawa*
Warriors' Camera,
, Princeton Universíty Press, Princeton, Nueva Jersey, 1991. < <

[8] Osanai fue una de las figuras más relevantes del *shingeki* japonés, y realizó adaptaciones de Tolstoi, Chejov, Maeterlinck y Gorki, entre otros. Su influencia sobre el desarrollo del cine japonés, y sobre algunos de sus más inquietos representantes, no ha sido suficientemente ponderada. Al parecer, Kurosawa frecuentó el teatro de Osanai durante los años veinte. Goodwin afirma que las fotos de una de las representaciones de *Los bajos fondos*, a cargo del Pequeño Teatro Tsukiji de Osanai, durante esos años ponen de manifiesto semejanzas notables con el estilo visual de la adaptación de Kurosawa (Goodwin, James: *Op. cit.*, pág. 88). < <

[9] En un texto de 1966 sobre las diferencias, relaciones y equívocos habituales entre el cine y el teatro, Susan Sontag citaba una lúcida tesis expuesta en el libro *Film And Theatre* (1936) por Allardyce Nicoll: «*Prácticamente todos los personajes teatrales pintados con eficacia son prototípicos* [en tanto] *que en cine exigimos individualización*…». Dejemos constancia, eso sí, de que Sontag, en este mismo texto, menciona **Bajos fondos** de Kurosawa como un ejemplo logrado de adaptación cinematográfica de una obra teatral (cit. Sontag, Susan: *Estilos radicales*. Suma de Letras, Madrid, 2002, pág. 166). < <

[1] Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, Flammarion, París, 1990, traducido del italiano por Brigitte Branche con la colaboración de Françoise Pieri. <<

[2] Pardo, José Luis: *Deleuze: violentar el pensamiento*, Editorial Cincel, Madrid, 1990. < <

[3] Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1984. < <

[4] Ibídem, nota 3. <<

[5] Yamada, Koichi: «Destin de Samourai», en *Cahiers du cinéma*, n.º 182, septiembre de 1966. < <

[1] Véase Aumont, Jacques: *El ojo interminable: cine y pintura*, Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1997. < <

[2] De hecho, los pintores franceses de finales del siglo XIX que descubrieron el arte japonés de la estampa vieron en ella los elementos que no encontraban en el arte academicista de la época (movimientos fugaces, asimetría, colores fuertes y puros, elogio de la línea ondulante, planitud), y los adaptaron a sus obras. Artistas como Manet o incluso van Gogh quedaron prendados de estas humildes obras, que en Japón no contaban con suficiente aprecio. A esta moda o tendencia se le llamó «japonesismo». Por lo tanto, la conexión oriente-occidente se convierte en un viaje de ida y vuelta constante, aplicable a la construcción de la «imagen Kurosawa». <<

[3] No es nuestra intención reducir la historia de la pintura japonesa a dichas características, aunque, para conectar las imágenes de Kurosawa con ella, nos permitimos esta licencia, cuya finalidad es explicativa y no conclusiva, No nos son ajenas las diferencias en el desarrollo de la pintura japonesa, y así vemos que las primeras pinturas de los periodos Heian
(794-1IS5)
y Kamakura
(1185-1333)
tienen ciertas peculiaridades que desaparecen, por ejemplo, en los pintores de la tendencia *Ukiyo-e* (desarrollada sobre todo durante el siglo XVIII en los periodos Edo o Tokugawa) tras años de evolución artística. < <

[4] Sólo recordar la borrachera cromática del barrio de chabolas de **Dodeskaden** o la brillante utilización de colores planos en **Ran** (centrados en tonos fríos y cálidos, y muchas veces prevaleciendo los colores primarios, rojo, azul y amarillo) con un indudable fin estético. < <

[5] Zunzunegui, Santos: «Oriente y Occidente», en *Creación*, n.º 11, mayo 1994, págs. 58-61. < <

[6] Estève, Michel: “Akira Kurosawa”, en *Études cinématographiques*, n.º 165-169, Lettres Modernes, Minard, París, 1990, págs.' 147-149.

< <

[7] El director de **Gertrud** (*Gertrud*, 1964), concebida en un principio en color, escribió sus teorías sobre el uso cinematográfico del mismo en dos textos fundamentales: «Cine en color y cine coloreado» (1955) y la conferencia «Imaginación y color» (1955). Publicados en castellano en Dreyer, Carl Theodor: *Sobre el cine*, 40" Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1995, págs. 139-144 y
145-153
respectivamente. < <

[8] Kurosawa, Akira: *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1998 (2.ª edición), pág. 126. El autor aquí se refiere a Gustave Courbet (1819-1877),
pintor francés creador de la escuela realista que planteó una respuesta al academicismo reinante mediante la mirada directa sobre la realidad, sin idealizarla. < <

[9] Estas citas vienen recogidas en la presentación de la exposición «Les *storyboards* de Akira Kurosawa», organizada por el 55.º Festival Internacional de Cine de Cannes en 2002. < <

[1] Inuhiko, Yomota: «Transformation and Stagnation: Japanese Cinema in the 1990s», *Art* & *Text*, n.º 40, 1991, pág. 77. < <

[2] García Márquez, Gabriel: «Esperando el tifón», *El País*, 9 de junio de 1991. Recogido en Vidal Estévez, Manuel: *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 139. < <

[3] Desser, David: «***Madadayo***: No, Not Yet, for the Japanese Cinema», *Post Script*, vol. 18, n.º 1 (otoño 1998), págs. 52-58. < <

[4] Prince, Stephen: *The Camera. The Cinema of Akira Kurosawa Warrior's*
, Princeton University Press, Princeton, 1999 (2.ª edición, ampliada y revisada; edición original, 1992), págs. 313-314. Véase también Goodwin, James: «Akira Kurosawa and the Atomic Age», en Goodwin, James (ed.): *Perspectives on Akira Kurosawa*,
Simon & Schuster/Macmillan,
Nueva York, 1994, citado aquí por su reimpresión en Broderick, Mick (ed.): *Hibakusha Cinema. Hiroshima. Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, Kegan Paul International, Londres y Nueva York, 1996, págs. 195-196. < <

[5] Prince, Stephen: *The Camera. The Cinema of Akira Kurosawa Warrior's*
, págs. 293-294. < <

[6] Prince, Stephen: *The Camera. The Cinema of Akira Kurosawa Warrior's*
, pág. 313. < <

[7] Ehrlich, Linda C.: «The Extremes of Innocence:
Kurosawa's
Dreams and Rhapsodies», en Broderick, Mick (ed.): *Hibakusha Cinema. Hiroshima. Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, pág. 172. < <

[8] Véase, en particular, la conocida invectiva de Bernstein, Matthew y Ravina, Mark: «Rhapsody in August», *American Historical Review*, vol. 98, n.º 4 (octubre 1993), pág. 1163. Algunas recientes —e inteligentes— defensas del film se encuentran en Yoshimoto, Mitsuhiro: *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham, 2000; Shapiro, Jerome F.: *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*, Routledge, Nueva York y Londres, 2002, págs. 294-300; y Nazzaro, Giona A.: «Lascito di memoria», *Filmcritica*, vol. 53, n.º 534 (abril 2003), págs. 152-154. <<

[9] Prince, Stephen: *The Camera. The Cinema of Akira Kurosawa Warrior's*
, págs,
319-323.
< <

[10] Richie, Donald: *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha International, Tokio, Nueva York y Londres, 2001, pág, 279. < <

[11] Ehrlich, Linda C.: «The Extremes of Innocence: Kurosawa's
Dreams and Rhapsodies», págs. 161-162. < <

[12] Richie, Donald: «“Mono no aware”: Hiroshima in Film», en Hughes, Robert (ed,): *Film: Book 2. Films of Peace and War*, Grove Press, Nueva York, 1962, págs. 67-86; reimpreso en Broderick, Mick (ed.): *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, págs. 20-37. < <

[13] Richie, Donald: «“Mono no aware”: Hiroshima in Film», pág. 33. Véase también la opinión coincidente de Mellen, Joan: *The Waves al Door. Japan Through Its Cinema*
Genji’s
, Pantheon Books, Nueva York, 1976, pág. 202. <<

[14] Richie, Donald: «“Mono no aware”: Hiroshima in Film», pág. 33. Para una crítica rotunda, véase Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, La Nuova Italia, Florencia, 1981, págs. 40-41, donde no sólo se cuestiona la eficacia de la esforzada interpretación de Toshiro Mifune caracterizado como un anciano, sino sobre todo la frialdad analítica del film y su deficiente construcción dramática. < <

[15] Prince, Stephen: *The Camera. The Cinema of Akira Kurosawa Warrior's*
, pág. 312. < <

[16] Prince, Stephen: *The Camera. The Cinema of Akira Kurosawa Warrior's*
, págs. 317-319, y Linda C. Ehrlich, «The Extremes of Innocence: Kurosawa's
Dreams and Rhapsodies», págs. 164-169, donde desarrolla su discurso sobre la función de los «extremos de inocencia» en **Rapsodia en agosto**. < <

[17] Véase el penetrante análisis de Joan Mellen en el capítulo 8, «The Devastated Homeland», de su conocido *The Waves at Door. Japan Through lis Cinema*
Genji's
. < <

[18] Mellen, Joan: *The Waves al Door. Japan Through Its Cinema Genji's*
. < <

[19] Elena, Alberto: *Ciencia, cine e historia: de Méliès a 2001*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, págs. 180-186. < <

[20] Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1965, pág. 109. < <

[21] Mellen, Joan: *The Waves at Door. Japan Through Its Cinema*
Genji's
, pág. 204; Prince, Stephen: *The Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*
Warrior's
, págs. 163-164; y Yoshimoto, Mitsuhiro: *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, pág. 246. < <

[22] Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, pág. 112; Sato, Tadao: *Currents in Japanese Cinema*, Kodansha International, Tokio, 1982, pág. 129; Galbraith IV, Stuart: *The Emperor and the Wolf The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, Faber and Faber, Nueva York y Londres, 2002, pág. 217; y Shapiro, Jerome F.: *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*, págs. 291-292. < <

[23] El origen de su interpretación como una suerte de inesperado y simbólico *happy end* parece encontrarse en Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, pág. 112. Para una interpretación probablemente más ajustada, véase Prince, Stephen: *The Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*
Warrior's
, págs. 169-170. < <

[24] Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, pág. 114, y Galbraith IV, Stuart: *The Emperor and the Wolf. The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, pág. 221. La primera exhibición de **Crónica de un ser vivo** tendría lugar en el marco de la Retrospectiva Kurosawa del Festival de Cine de Berlín en 1961, donde despertaría un notable interés. < <

[25] Burch, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1979, págs,
306-307.
< <

[26] Kirano, Kyoko: «Depiction of the Atomic Bombings in Japanese Cinema during the U.
S. Occupation
Period», en Broderick, Mick (ed.): *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, págs. 103-119. <<

[27] La vivida expresión corresponde a las impresiones de Nagisa Oshima, entonces todavía un joven ayudante de realización en la Shochiku, a raíz de su primer visionudo del film. Citado por Galbraith IV, Stuart: *The Emperor and the Wolf The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, pág, 223. <<

[1] Tessier, Max: *Images du cinéma japonais*. Editions Henry Veyrier, París, 1990. < <

[2] Vidal Estévez, Manuel: *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 1992.
< <

[3] Kurosawa, Akira: *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1989. < <

[1] Kurosawa a Shirai, Yoshio; Shibata, Hayao; Yamada, Koichi: «L'Empereur»,
en *Cahiers du cinema*, n.º 182, septiembre de 1966. < <

[2] Yoshimoto, Mitsuhito: *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, 2000, págs. 185-186. < <

[3] Estética que, naturalmente, no debe contemplarse como algo aislado y en sí mismo considerado, sino como algo que guarda una estrecha relación orgánica con los demás elementos de puesta en escena característicos de su autor, lo cual nos llevaría a ramificar esta explicación y ampliarla a otros aspectos que se encuentran íntimamente ligados con el que estamos abordando ahora, como podría ser el sentido que Kurosawa tiene de la dirección de actores (obligándonos a ahondar en la influencia de las formas teatrales japonesas tradicionales dentro de su cine, como el *kabuki* y, sobre todo, el *Nô*); su empleo del blanco y negro, tan abundante en su filmografía, y a continuación su personal uso del color; o la influencia dramática de célebres autores occidentales, como Shakespeare, Dostoievski o Gorki, etc., todo lo cual desbordaría el propósito inicial de estas líneas. < <

[4] Zunzunegui, Santos: «Oriente y Occidente», en *Creación*, n.º 11, Madrid, 1994, pág. 60 (dentro del *dossier Akira Kurosawa*, coordinado por Manuel Vidal Estévez). < <

[5] Adelantándose al Aki Kaurismäki de **Hamlet liikemaailmassa/ HamJet Goes Business** (1987) o al interesante Michael Almereyda de **Hamlet** (*Hamlet*, 2000). < <

[6] Yoshimoto, Mitsuhito: *Op. cit.* nota 2, págs. 320 y 325, respectivamente. < <

[7] Prince, Stephen: «Zen and Selfhood: Patterns of Eastern Throught in
Kurosawa's
Films», en Goodwin, James (ed.): *Perspectives on Akira Kurosawa*, G. K. Hall,
Nueva York, 1994, págs. 229-231. Citado por Yoshimoto, Mitsuhito: *Op. cit.*, págs. 74-75 < <

[8] Ibídem, pág. 77. < <

[9] Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.
< <

[10] No deja de ser sugestiva la opinión de Tadao Sato, vertida en *Japanese Cinema and the Traditional Arts: Imagery, Technique, and Cultural Context*, dentro del volumen colectivo *Cinematic Landscapes. Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (Linda C. Ehrlich y David Desser, editores), University of Texas Press, Austin, 1994, pág. 174, según la cual la utilización de la luz del sol en **Rashomon** vulnera el empleo tradicional de la luz solar dentro del estilo pictórico nipón conocido como simbolismo de «pájaro y flor», cultivado preferentemente entre los siglos XVI y XVIII. Dentro de este movimiento pictórico, el sol siempre está relacionado con buenos augurios. En cambio, en **Rashomon** la luz solar «caldea» negativamente el ambiente, en este caso de cara a la consumación de la violencia del forajido sobre sus víctimas. < <

[11] González Requena, Jesús: «La tela de araña», publicado en *Creación*, n.º 11, Madrid, 1994, pág. 74. < <

[1] Sobre la percepción de lo exótico en la cultura occidental, véase de Diego, E.: *Quedarse sin lo exótico*, Fundación César Manrique, 1999. < <

[2] La admiración de estos directores por Kurosawa dio su fruto en el film del director nipón **Sueños de Akira Kurosawa**, que fue coproducida por Amblin Entertaiment e Industrial Light and Magic, pertenecientes a Steven Spielberg y George Lucas, respectivamente. <<

[3] Respecto a la influencia de **Los siete samuráis** en el cine americano posterior es necesario citar a Sam Peckinpah, que trasladará a sus *westerns* la brutal violencia que Kurosawa exhibe en éste y otros títulos de su filmografía. < <

[4] Véase Kurosawa, Akira: *Autobiografía*. Fundamentos, Madrid, 1990. < <

[5] Véase Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1994. Deleuze nos hace notar una constante en el cine de Kurosawa. Los personajes de sus películas buscan desesperadamente una respuesta a una situación concreta (en el caso de **El perro rabioso**, ¿dónde está la pistola sustraída?). Pero, para llevar a buen término dicha búsqueda, el personaje debe tomar conciencia de que la respuesta que busca contesta a una pregunta más amplia (¿puede la miseria transformar a la gente honrada, llevándola a cometer actos delictivos?). < <

[6] Tanizaki, Junichiro: *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999.
< <

[1] Kurosawa, Akira: *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1989. < <

[2] Ibídem. < <

[3] Shirai, Yosliio: *Mifune Toshiro. Saigo no samurái*, Ed. Mainichi Shimbunsha, Tokio, 1998. < <

[4] Shiroi, Yoshio; Shibata, Hayao; Koichi, Yamada: «L'Empereur», en *Cahiers du cinema*, n.º 182, septiembre 1966. Reproducido de Vidal Estévez, Manuel: *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 1992. <<

[5] En el número especial, fuera de colección, *de Asahi Graph* publicado con motivo de la muerte del actor (Tokio, 1998). < <

[6] Shirai, Yoshio: *Op. cit.* < <

[7] Tsuchiya, Yoshio: *Kurosawa san!*, Ed. Shinchosha, Tokio, 2000.
< <

[8] Kurosawa, Akira: «Dits», en *Positif*, n.º 132, noviembre 1971. Reproducido de Vidal Estévez, Manuel: *Op. cit.* < <

[9] *El cine de los grandes maestros*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1983. < <

[1] El lugar que las lecturas de juventud y los libros de viajes ilustrados han desempeñado en el desarrollo del imaginario visual, en las formas narrativas y en las temáticas de Marker ha sido recientemente estudiado por Gauthier, Guy: *Chris Marker, écrivain multimedia ou Voyage à travers les média*,
L'Harmaltan,
París, 2001. Véase también Gauthier, Guy: «Images
d'enfance»,
en Dubois, Philippe (dir.): *Recherches sur Chris Marker. Théorème*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2002, págs. 46-59. <<

[2] La partitura de **Ran** también suena como una suerte de eco de la obra de Marker. Su autor, Toru Takemitsu, fue, casi dos décadas antes, responsable de la música de **Le mystère Koumiko** (1965). Su primer cuarteto de cuerda se escuchará a lo largo de **AK**, y así nos lo señala la narración del documental a mitad de su metraje. <<

[3] Véase Lévy, Jacques: «Chris Marker:
l'audace
et
l'honnêté
de la subjectivité», en *Le documentaire français, CinémAction*, 41, 1987, págs. 125-131. < <

[4] Citemos sólo algunos ejemplos. En **AK** aborda la característica relación de Kurosawa con la naturaleza y sus fenómenos en diferentes ocasiones, una de ellas a propósito de la lluvia. «*Cuando John Ford conoció a Kurosawa* —nos dice la narración— *le dijo*: "*Usted ama realmente la lluvia*"». Sensei respondió: "*Usted ha visto bien mis películas*". En **Une journée Arsenevitch d'Andrei**, la *voice over* cerrará con un «*Llueve mucho en Tarkovski, como en Kurosawa*», una reflexión sobre la relación física con la naturaleza que mantiene, como el maestro japonés, este cineasta considerado místico. En este mismo film, se insertará una *carta-video* de Medvedkine dirigida a Marker lamentando la muerte de Tarkovski, acompañándole en su dolor y distanciándose de aquellos que condenaron y censuraron la obra del cineasta en Rusia. <<

[5] «*Siempre he abominado de esa palabra, pero el caso es que nadie ha encontrado otra*…». Citado por Gauthier, Guy: *Op. cit.*, pág. 86. < <

[6] Realmente, un «prefacio cinematográfico», como **AK**, para presentar una versión francesa que el grupo SLON preparó de la última película muda del cine soviético, **Le bonheur** (Alexander Medvedkine, 1934). Véase el número especial de
L'Avant-Scène
, 120, diciembre 1971. < <

[7] La voz de Marker y el estilo directo están prácticamente ausentes de su obra personal —no en sus trabajos colectivos y políticos SLON e ISKRA— después de **Le joli mai** (1962), película que cierra el debate contemporáneo sobre la posibilidad de reconciliación del *cinéma-verité* con la creación cinematográfica. Y su imagen ha sido siempre proscrita, no sólo en sus películas; siempre se cita su constante negativa a enviar fotografías de su persona con las que ilustrar críticas o textos sobre su obra, peticiones a las que responde con el envío de una foto de alguno de sus gatos. En Tokyo-Gâ (*Tokyo-Gâ*, 1984; Wim Wenders), película que posee muchas complicidades con la obra de Marker, sólo deja que aparezca su ojo. Véase Amiel, Vincent: «il faut aller
jusqu'à
Tokio pour que
l'image
et le regard se croisent. Sur Sans soleil et Tokyo-Gâ», en *Positif*, n.º 433, marzo 1997, págs
99-101.
<<

[8] El célebre texto de Bazin a propósito de Lettre de Sibérie, publicado originalmente en *France Observateur* (30 de octubre de 1958), ha sido traducido al castellano y editado en *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, Ediciones de la Mirada/Fundació Antoni Tàpies/Junta de Andalucía, Valencia, 2000. < <

[9] El quinto capítulo de **AK** se inicia con la voz de Kurosawa haciendo referencia a la belleza del rodaje que él nunca ha filmado, y que se convierte en el objeto de Marker: «… *Lo que no filmamos nunca es a menudo lo más bello. Partimos por la mañana… está oscura la carretera del Fuji… en esa luz difusa salen los caballos… Los campesinos visten sus armaduras y tiran de los caballos… Llegamos al rodaje… Hay hogueras… Los guerreros se calientan en ellas… En este gran espacio, los hombres y los caballos están de pie. Es muy bello y no lo filmamos nunca*». < <

[10] La narración de **AK** se encuentra reproducida en dos lugares: *Positif*, n.º 296, octubre 1985, págs. 49-52, y *L'Avant-Scène*, n.º 403-404, junio-julio 1991, págs. 125-141. Esta última incluye, además del texto, la trascripción de los registros de la voz de Kurosawa. Las citas literales de la narración que realizamos a lo largo del texto están tomadas y traducidas de estas fuentes, y no de la versión de la película que hemos manejado, doblada al castellano y emitida por TMC. < <

[11] Las formas de enunciación en primera persona en la obra de Marker son uno de los elementos más interesantes y debatidos. De las diferentes interpretaciones, suscribimos sin reserva la propuesta de Olivier Kohn en favor de una lectura que nos aleja de «diarios íntimos» o «diarios filmados», de una subjetividad introspectiva propia de estos géneros que invita al espectador a entrar en un universo íntimo rayando en el voyeurismo, para pensar en el «yo» markeriano, expresado en numerosas identidades prestadas, como una conciencia intersubjetiva que habla desde el presente colectivo en el que sus filmes se enuncian, remitiendo no hacia sí mismo, sino hacia el otro, hacia los otros, poniendo la palabra al servicio de la diversidad social y cultural. (Véase Kohn, Olivier: «Si loin, si proche», en *Positif* n.º 433, marzo de 1997, págs. 79-82). En este caso, la adopción del «nosotros» refuerza esta dimensión. < <

[12] Sensación señalada por Bernard Nave («**Ran** et son double: **AK** de Chris Marker», en *Jeune cinema*, n.º 170, noviembre-diciembre 1985, págs. 1-4) para toda la narración en general y la puesta en imágenes de un film que no parasita nuestra mirada para la visión de **Ran**. <<

[13] Recordemos que dos películas de Marker, **La jetée** (1962) y **quatre dromedaires**
Si j'avais
, se construyen con imágenes fijas, tanto fotografías como fotogramas extraídos de la filmación cinematográfica. < <

[14] En **Olympia 52** (1952), Marker había filmado a un brillante jinete que devendría en el general Videla. < <

[15] El crítico del *Monthly Film Bulletin* (vol. 53, n.º 627, abril 1986, pág. 104) indica la traducción del subtítulo como «*El guerrero desconocido del monte Fuji*», que no aparece en la versión original, y éste constituye para él el momento álgido de **AK**, aquél en que está más cerca de ser un film Marker, porque es un momento enteramente inesperado y porque ofrece un comentario perfectamente válido a la ignominia y el tedio de ser mostrado por el esquema de cosas de otro. < <

[1] Kurosawa, Akira: *Something like an Autobiography*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1982 (citamos por la traducción castellana de Raquel Moya, *Autobiografía*, Madrid, Fundamentos, Madrid, 1990, págs. 217 y s. s.). < <

[1] Para mayor información, véase Kurosawa, Akira: *Something like an Aulobiography*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1982 (citamos por la traducción castellana de Raquel Moya, *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1990, págs. 232-239). < <

[2] Shirai, Yoshio; Shibata, Hayao; Koichi, Yamada: «L'Empereur.
Entretien avec Kurosawa Akira», en *Cahiers du cinema*, n.º 182, septiembre 1966, pág. 40. < <

[3] Véase Prince, Stephen: *The Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*
Warrior's
, Princeton Universíty Press, Princeton, 1999 (2.ª edición), págs. 313 y ss. < <

[4] Kurosawa, Akira: *Op. cit.*, pág, 238. < <

[5] Sadoul, Georges: «Existe-t-il un néoréalisme japonais?», en *Cahiers du cinema*, n.º 28, noviembre 1953, pág. 14. < <

[6] Deleuze, Gilles: *Cinéma 2*
L'image-temps.
, Les Éditions de Minuit, París. 1985 (traducción castellana de Irene Agoff: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1986, págs. 1-26). < <

[7] Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, II Castoro Cinema, Florencia, 1994, pág. 37. < <

[8] Shirai, Yoshio; Shibata, Hayao; Koichi, Yamada: *Op. cit.*, pág. 37.
< <

[9] Para mayor información véase Kurosawa, Akira: *Op. cit.*, pág. 236. < <

[10] Shirai, Yoshio; Shibata, Hayao; Koichi, Yamada: *Op. cit.*, pág. 40. < <

[1] Kurosawa, Akira: *Something like an Autobiography*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1982 (citamos por la traducción castellana de Raquel Moya. *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1990, págs. 271-272). < <

[2] Para mayor información, véase Shirai, Yoshio; Shibata, Hayao: Koichi, Yamada:
«L'Empereur.
Entretien avec Kurosawa Akira», en *Colliers du cinéma*, n.º 182, septiembre 1966, pág. 37. <<

[3] Latorre, José M.ª: «**El escándalo**, Akira Kurosawa, 1950 (Los filmes vistos en TV)», en *Dirigido por*…, n.º 108, octubre 1983, pág. 52. < <

[4] *«Pero, además, cuando estaba escribiendo el guión, un personaje totalmente inesperado comenzó a cobrar más vida que los protagonistas, y acabé dejándome llevar por él. Este tipo era el corrompido abogado Hiruta "terreno de parásitos". (…) Yo ya había escrito muchos guiones, pero ésta era la primera vez que me ocurría una cosa parecida. Yo no estaba creando a Hiruta; el bolígrafo era el que describía su personalidad mientras se deslizaba por el papel».* Kurosawa, Akira: *Op. cit.*, págs. 272-273. < <

[5] La excentricidad de Ichiro se pone también de relieve, al menos, en un par de ocasiones más: en la escena en la que sus dudas lo llevan a desmelenarse y a comer, como le advierte su modelo, de forma excesivamente apresurada, y en la secuencia en la que pone en marcha la moto en el estudio para serenarse con el sonido atronador del tubo de escape. < <

[6] Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, La Nuova Italia, Florencia, 1981 (citamos por la traducción francesa, Edilig, París, 1983, pág. 58). <<

[7] Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, II Castoro Cinema, Florencia, 1994, pág. 49. < <

[8] Ramasse, François: «**La légende du gran judo** et **Scandale**», en *Positif* n.º 225, diciembre 1979, pág. 40. < <

[1] Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, II Castora Cinema, Florencia, 1994, págs. 51-53. Para el proceso de gestación del guión, véase Kurosawa, Akira: *Something Like an Autobiography*, Altred A. Knopf, Nueva York, 1982 (citamos por la traducción castellana de Raquel Moya, *Autobiografía*, Fundamentos, Madrid, 1990, págs. 277-278). <<

[2] Kurosawa, Akira: *Op. cit.*, pág. 280. < <

[3] Monterde, José Enrique: “La memoria del pueblo japonés. Akira Kurosawa”, en *Dirigido por…*, n.º 118, octubre 1984. < <

[4] Vidal Estévez, Manuel: *Akira Kurosawa*, Cátedra, Madrid, 2000, pág. 53. < <

[5] Con una cierta exageración, no exenta de ingeniosidad, Aldo Tassone a afirma que «*el inserto del arma que cae dulcemente en el humus suave y mullido vale, por sí solo, por todos los filmes eróticos*». Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, La Nuova Italia, Florencia, 1981 (citamos por la traducción francesa, Edilig, París, I9S3, pág. 65). <<

[6] Ibídem, pág. 72. < <

[7] Para un análisis más detallado de la narración y de los diferentes puntos de vista reflejados en los cuatro relatos que los protagonistas realizan de los hechos, véase Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1965, págs. 72-76. <<

[8] Véase Bazin, André: *Le cinema de la cruaté*, Flammarion, París, 1976 (traducción castellana de Beatriz Meunier de Galipienso: *El cine de la crueldad*, Mensajero, Bilbao, 1977, págs. 203-206). < <

[1] Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa*, Ed. Flammarion, París, 1990, pág. 235. < <

[2] Lourcelles, Jacques: *Dictionnaire du Cinema*. Ed. Robert Laffont, París, 1992, pág. 129. < <

[3] En esta película la miseria está estrechamente ligada a ese carácter épico. Los campesinos de la historia se ven obligados a sobrevivir con mijo, al tener que dedicar el poco arroz de que disponen para «pagar» la ayuda de los samuráis, que han accedido a enfrentarse a un grupo de bandidos que periódicamente les roban sus cosechas, dejándoles al borde de la hambruna. <<

[4] Los *shogun* eran unos generales que llegaron a detentar un poder prácticamente absoluto en Japón hasta finales del siglo XIX, cuando la reinstauración del poder imperial en la figura del emperador Meiji dio origen al período del mismo nombre. < <

[5] Lourcelles, Jacques: *Op. cit.*, pág. 1571. < <

[6] Quizás los ejemplos más brillantes estén en las narraciones entremezcladas de **Rashomon** y en la última, y absolutamente espléndida, parte de **Vivir**, en la que, en el marco de un típico ritual funerario japonés, una serie de personajes buscan, por medio de breves *flashbacks*, la explicación al cambio del anciano Watanabe en los últimos meses de su vida. < <